الحلم و الأسطورة

مقاربات في الفن التشكيلي

" كن حلماً إذا أردت أن تكون الأبد
فالحلم هو وحده الأبدي
أما المنطق فعدم وخلاء
الحلم هو ذلك الزمن الآخر الذي يختلف عن
الزمن الذي يجري ويمضي وينتهي "

أدونيس / زمن الشعر

جاسم عاصي

الحلم و الأسطورة

مقاربات في الفن التشكيلي

دار آراس للطباعة والنشر

اربيل – اقليم كردستان العراق

3

جميع الحقوق محفوظة ©
دار آراس للطباعة والنشر
شارع جولان – اربيل
اقليم كردستان العراق
البريد الاكترونى aras@araspress.com
الموقع على الانترنيت www.araspublishers.com
الهاتف: 35 49 224 66 (0) 00964
تأسست دار آراس في (٢٨) تشرين (٢) ١٩٩٨

جاسم عاصي
الحلم و الأسطورة – مقاربات في الفن التشكيلي
منشورات آراس رقم: ١٢٠٢
الطبعة الأولى ٢٠١١
كمية الطبع: ٦٠٠ نسخة
مطبعة آراس – اربيل
رقم الإيداع في المديرية العامة للمكتبات العامة ١١٨٩ – ٢٠١١
الاخراج الداخلى: كارزان عبدالحميد
الغلاف: آراس أكرم
التصحيح: أوميد أحمد البناء

المحتويات

١ـ المقدمة ٧
٢ـ جواد سليم.. التشكيل بين الموروث والمعاصرة ١١
٣ ـ االتشكيلات و نمو الذات الفنية ١٦
٤ ـ الأسطورة والذاكرة الشعبية.. تأملات في التشكيل الكردي ٢٧
٥ ـ تأملات خاصة ٢٩
٦ ـ الرؤى المكثفة للفن ٤٣
٧ ـ وحدات النص التشكيلي ٥١
٨ ـ الباب المفتوح.. وحدات اللوحة وخفاياها ٥٨
٩ ـ حساسية المكان.. ثراء الذاكرة ٧١
١٠ ـ الذاكرة والأحلام المؤجلة ٧٧
١١ ـ الذاكرة المستعادة ٨٦
١٢ ـ الرموز الأسطورية في الفن ٩٢
١٣ ـ تحولات الأشكال ١٠٥
١٤ ـ بانوراما الموروثات والأساطير ١١٣
١٥ ـ من الكائن الشجري إلى سر الشكل الفني ١١٧
١٦ ـ زخرفة اللون وإيحاءاته ١٢١
١٧ ـ المرئيات والدلالات ١٢٤
١٨ ـ سرديات المخيال الفني ١٣٠
١٩ ـ تأثيرات البيئة ١٣٤
٢٠ ـ انتهاك الجسد ١٣٩
٢١ ـ نساء الفنان محمد جسوم.. التطلع والترقب ١٤٢
٢٢ ـ الذّاكرة الجمعية ١٤٥
٢٣ ـ الجسد وتشكيلات الوجود ١٤٨
٢٤ ـ بين حرارة اللون وشذرية الأزرق ١٥٤
٢٥ ـ ملحق اللوحات – الفنان فاضل ضامد ١٥٩

المقدمة

تسعى هذه القراءات البصرية إلى رصد حراك بعض اللوحات العائدة إلى فنانين، ربما لم تطأ القراءة عتباتهم. وقد اعتمدت القراءات مبدأ عدَّ اللوحة نصاً يسعى للإستفادة من كل ما أنتجه العقل ليكون السدة واللحمة لمثل هذه الفعالية الإنتاجية، حيث يكون السعي وممارسة تبادل الآلية جزءاً من حالات تخليق محتوى اللوحة. فالجدار واحد من ذلك الانتباه المساير لما كان يعدّه الإنسان القديم طُرساً يخط على سطحه مجموعة تمائمه ورموزه التي أنتجها عقله من خلال علاقته بالطبيعة ومجرياتها. فالفنان يتعامل مع هذه المعارف بشكل متواز وحسب ما تقتضيه الحاجة للإنتاج الفني. فالأساطير مثلاً واحدة من تلك المتون التي وجدت لها متسعاً في اشتغال المنتج، التي يعدّها مُعينات ذات بُعد فكري أنتجت جملة من الرؤى والأشكال التي تحققت من خلال الطقوس والشَعيرات التي كان يمارسها الإنسان القديم. وكانت بمثابة القوانين الاجتماعية والنفسية التي أنتجتها الحضارات الأولى، وسجلها عقل التاريخ كواحدة من الفعاليات المؤثرة والمنتجة. ولأنها زاخرة بالمعاني والرموز الدالة على ظواهر تتجدد في كل العصور من خلال تجدد النظرة إلى حراكها الداخلي الذي يتكشف عن التاريخ والبنيات الإنسانية. من هذا نرى الفنان يميل كثيراً إلى الرموز هذه من أجل توظيفها. سواء كان هذا التوظيف بدوافع قصدية لتصعيد المعنى، أو أنه استعمال عفوي تنتجه الذاكرة المعرفية وهي توائم بين العناصر، لغرض إغناء المعنى المراد التعبير عنه.

إن هذا التوظيف إنما قد خلق آليات خاصة ملزمة للفنان في الحفر في جانبها المضمر ليكون فاعلاً في إنتاج معانٍ تنهض بالمعنى المحكوم بالزمان والمكان الآني. فهي لا تتوقف على نمط ثابت، بقدر ما تتحرك على وفق النظرة الخاصة بالفنان. ومن هذه المتون المعرفية التي وجدناها تُشكّل السدة واللحمة في كل ما قرأنا بصريا في لوحات الفنانين ضمن قراءة هذا الكتاب. لعل أهمها الأساطير، خاصة أساطير حضارة وادي الرافدين. إذ كان الفنان متأثرا بها، عاكساً لرموزها توظيفا يعتمد التعشيق والإزاحة والاكتفاء بالإشارة باعتبارها علامة تؤدي إلى توسيع المعنى على سطح اللوحة. وفي هذا حاول الفنان أن يُكيّف الرموز هذه حسب ما تتطلبه الظاهرة زماناً

ومكاناً، بحيث لا تُطغي على متشكل اللوحة في تحويلها إلى نسخة لصورة الموروث. فالناظر إلى ملحمة (نصب الحرية) للفنان (جواد سليم) يتوقف على الأنموذج الفريد لمثل ما ذكرناه بخصوص التوظيف لرموز الأساطير، كذلك ما تمثله في لوحاته من واقع الموروث الشعبي الذي حمل جملة مفاهيم اكتست بقناع الرموز الشعبية وحراك الظاهرة الشعبية، التي لا تقل أهمية عن بنية الأساطير وتأثيراتها.

إن مثل هذا التوظيف والرؤى وجدناها في لوحات معظم الفنانين. ولهذا أسباب موضوعية، تكون مرّة بدوافع المعرفة والثقافة العامة، وهي قدرات دافعة وضاغطة لتمثيل مثل هذه المعرفة، ومرّة تكون مبرراً لسبب الضاغط السياسي والاجتماعي، فهي بذلك تُمثل مجموعة أقنعة فنّية يُعبّر من خلالها الفنان عن رؤيته للظواهر وسعيه لنقدها عبر العرض والحراك الظاهر والمضمر في اللوحة. ولعل الشائع في اللوحات ظهور رموز الخصب والنماء، وذلك عبر تجسيد صورها الأسطورية الدالّة على مُعينات لتصعيد حراك اللوحة. وبعض هذه اللوحات اقترب في تشكّله من البنية الفنية من الأختام الأسطوانية كالحفر والتجسيم والزخرفة والرموز الهندسية كالدائرة والمثلث، إلى ما هنالك من رموز غدت تشكّل صيرورة اللوحة، والآلية التي تكشف جوّانيتها. كذلك لمسنا شدّة تعلق الفنان بالحراك اليومي في البيئة الريفية، من أجل إظهار أشكال الممارسات الحياتية، لا سيّما الانشداد لعالم الطفولة الذي تتجسد فيه روح البراءة والنقاء. وهذه الممارسة تعكس الصورة التي عليها الواقع عبر عكس البديل. فثمة علة ومعلول تخلق جدلية الوجود أو عدمه. وهو جهد مارس فيه أكثر من فنان فعاليته بهذا الشكل أو ذاك.

لقد كشف الفنان عن جهده في خلق رموزه المستقاة من الرموز القديمة، غير أنه استطاع أن يطوعها لما هو مطلوب بخصوص المعنى الجديد. فالفنان أخذ بمبدأ التقريب من خصائص هذا الرمز أو ذاك، بالاستفادة من دلالته العامة والقابلة للتطويع، مستفيدا أكثر من الرموز التي خلقتها الظواهر في التاريخ القديم والحديث، لا سيّما الرموز المثيولوجية كرموز الشهادة مثلاً، حيث اندمجت هذه الرموز ضمن بنية اللوحة، بحيث شكّلت ظاهرة فنية وجدناها في لوحات بعض الفنانين. وقد حوّل الرمز من دلالة الموت والفناء إلى دلالة الولادة والنماء، خاصة اللون الأحمر. فالفنان ساير سلفه في استعمال هذا اللون، لكنه أضفى عليه من عنديات المؤطرة برؤية جديدة

معاصرة، مستفيدا من الطقوس التي تحتفي بها بعض المدن المقدسة، ناظراً إلى مثل هذه الفعاليات الاجتماعية الميثيولوجية نظرة المتفحص المثابر على تحويل الرمز وتحويله على وفق الرؤية والضرورة المعاصرة.

ولعل فن التجريد الذي كان منهجاً فنيا لبعض الفنانين قد تم من خلاله توظيف الرموز والحروفية، وهي رموز تقترب من حروفيات وأشكال رموز الكتابة القديمة كالمسمارية والصورية، وظفت إلى جانب الأشكال والرموز الأخرى كرمز الشمس والقمر والأهلة، والأشكال الهندسية كالمثلث والدائرة. وفي هذا ظهر لنا الجسد كوحدة موضوعية ضمن مشغولية الفنان، لتأكيد العلاقة الثنائية وتجسيدها بين الذكورة والأنوثة، التي تُسفر عن صراع تاريخي معروف شهده التاريخ، والتاريخ المثيولوجي على وجه الخصوص. وبهذا نرى أن الفنان أكثر جدية وهو يقترب من البنية الدالة في التاريخ، واتخاذها صورة من صور التصعيد البنيوي للنص التشكيلي. لقد حاول الفنان في هذا المضمار بذل الجهد في تفكيك المشاهد من أجل صياغتها على وفق رؤيته الذاتية، التي هي استجابة لرؤية جمعية. فذاكرة الفرد هنا هي ذاكرة الجماعة، التي ركن إليها الفنان، عدّها الملاذ الذي يركن إليه من جرّاء ضغط الأزمنة المرة والحافلة بالمتغيّر السلبي.

إنّ الفنان في ضرب آخر من التعبير، عمل على التوجه إلى الطبيعة، لعكس خصائصها ودلالات رموزها التي استنبتت منذ أقدم العصور. غير أن الفنان تعامل معها على أنها من عناصر المكان وحافظة للأسرار. وما توجهه إلى تجسيد عناصرها سوى العمل في المحافظة على خصائصها المبهجة، فقد وجدنا اللوحات التي برز من خلالها المكان بيئة زراعية تجسدت بالبساتين والحقول ومجاري الأنهار. ثم شعبية البيئة كالمحلة والقرى والأسواق والأزقة. كذلك مشهد النساء المنطويات على أنفسهن، أو المجتمعات المتشحات بالأسود من الملابس، والأخرى الزاهية. كل هذا تجسّد في لوحات الفنانين قيد الدرس. إذ من الملاحظ أن جُهد الفنان في بعضها عمد إلى تفكيك عناصر المشهد، بما يقرب إلى التشريح للوقوف على الأجزاء لمعرفة الكليات. فالهدم رافقه عملية بناء متمثل في اللوحة ككل.

عموما كان المشهد التشكيلي زاخراً بالمعاني وحيوية الاشتغال في إختيار آليات فنية قادرة على ترسيخ الرؤى. وقد وجدنا في هذا المضمار جهد الكاميرا في رصد

المشاهد، عملت الرؤية في توجيه العدسة لإلتقاط ما هو حساس ومتجاوب مع ذات الفنان الذي يوجه خطاب الصورة على وجه يتماثل مع اللوحة التشكيلية. وكما هو معروف فقد شهدت الصورة تطورا بعد أن ظهرت في بداية القرن التاسع عشر، وتطورت بتطور التقنية الفنية للتصوير، أي أن الآلية أخذت تتكيّف لمجريات الزمن. ونرى أن العقل لعب دوراً في ابتكار الآلية الجديدة. ويضاف إلى ذلك وبتقادم الزمن أن تدخّل الإنسان في مثل هذه الآلية، وذلك بحضور العقل المستَخدِم لها. فالفنان المصور بدا أكثر وعياً بسب خلفيته المعرفية، مما زاد من تطور فن الصورة، آخذاً دوره بالاقتراب من فن التشكيل، وصل حد الاستفادة كثيراً من حيثياتها الفنية، وعلى سبيل المثال فن الكرافيك الذي بدت من خلاله الصورة كاسرة للحاجز بين فنيّن مستقلين بسبب هذا الاندماج أو غيره.

نرى أن مثل هذه القراءات المتنوعة، تُسهم في تأطير الرؤية والجهد الفني برؤية المتابعة في الرصد، تضاف إلى جُهد الآخرين في هذا المضمار.

المؤلف في ٢٠١٠/٩/٨

جـواد سليم..
التشكيل.. بين الموروث والمعاصرة

استشراف

في الخلق الإبداعي، تمتزج الرؤى وتتداخل لعكس الصورة الأكثر تعبيرا عن الواقع، ولعل التاريخ والتاريخ الأسطوري تحديداً له تأثيره الأكبر والأوسع على عملية إنتاج اللوحة، لأنه مرتبط بالخيال، ولأن الخيال من الركائز الأساسية في الفن، إذ يتسع جرّاءه فضاء النص، وتزيد من قوة طاقته في التعبير. وهذا ما عمل عليه الفنان (جواد سليم)، فهو لم يكن قد استعان بالوقائع وما حصل عليها من تطورات فحسب، وإنما أهتم بأنساقها ورموزها التي كانت له بمثابة الأداة التي تُحيل إلى متون أخرى. فهو الباحث والدارس لمتون الموروث الشعبي والتاريخ الحضاري، الناظر لمفرداتها من رموز وحكايات وأساطير، مما جعله يقف على عتبة التوازن بين ما هو موضوعي وذاتي. إن نظرته للتاريخ تتحدد من خلال المزج بين الحاضر والماضي، فالماضي جذر الفكر والحضارة، والآني هو الحاضنة التي تُحرك كل مستلزمات الوجود، لذا لابد من تحديد العلاقة الجدلية بين الأزمنة عبر ما أنتجته من متون. فقد كان لبدء نشأته أثر واضح في صياغة نسق حياته الفنية، كما وأن ما توفر لجواد من تلون في حياته، ونقصد به تغيـّر المكان وتحولاته الفكرية والجمالية الأثر المباشر وغير المباشر على حياته الفنية. يعني ذلك إثراء مكونه المعرفي. فمن إسطنبول إلى بغداد، ومن إيطاليا إلى بريطانيا، هكذا كانت حياته، إذ استقبلت المؤثر الأكثر قوة وجمالا ، والواقع الأكثر حركة وتحفزا.يضاف إلى ذلك جولاته المعرفية، سواء كانت في حراك الفن العالمي، أو الموروث الحضاري الرافديني. لقد توسعت رؤيته، وزادت دوافع الإبداع عنده. كل هذا كان يواجه بذات مرهفة وحسّاسة، فهو فنان مبدع بالفطرة، كما يبدو من منحوتاته وتخطيطاته حيث تداخلت فيها الفطرة والصنعة، والتي وسعت من رؤيته، وزادت من متعلقاتها بالمعاصر من الزمن، إلاّ أنها تركت حساسية الفطرة تلعب دورا فيما هو منتج. وقد تدلك هذه الخاصية على أصالته، في خضوعه إلى العتبات الأولى في تشكل الذات المبدعة. فالجمال له علاقة وطيدة بالمكون المكاني والزماني، والإنسان يخضع لمثل هذا المكون، لأنه يحدد مسار الفعل الفني، والدليل على ذلك ما تركه الإنسان

القديم من ممارسات فنية على الجدران، والتي كان لها انعكاسات سيكولوجية واضحة. وأقرب مَثَل لدينا، ما عكسته منحوتات الفنان الفطري (منعم فرات)، لأنها أخذت بالمكتسب وليس بالمعرفي، إذ تمثلت ما كان قد توصل إليه الدكتور (نوري جعفر) في خاصية الإبداع والمبدع، في كونه متشكل خُلْقي. فالفنان يتعامل مع آليات لها علاقة مباشرة بأصابع الكفين، وغير مباشرة بالعقل، فخطوطه وألوانه لا تحاكي الطبيعة فحسب، بقدر ما تحاكي وتستجيب للرؤى التي تصوغ مفردات كاشفة لنظرة الفنان لما يحيطه. فمثلا كان الفنان(جواد سليم) يؤكد دائما ؛ بأن الفن ـ مرآة ـ، وهذا ما يدل على أنه سائر وفق ما تكشفه رؤيته، وتشكّل ذاكرته الحياتية والمعرفية. لذا كان تشكيله لجماعة بغداد للفن الحديث، استجابة لتثوير الواقع الفني، وخلق حراك ثقافي إبداعي خالص، والذي يؤكد هذا هو ما أفرزته تلك المرحلة من نتاج إبداعي كان كبير الصلة بالواقع حسب ما كان يصرّح به، كذلك بدا أكثر تعبيرا حداثويا في صلته بالمكون المعرفي والثقافي آنذاك. فجواد كان قد أنحاز للفن الوطني دون خشية من شيء، بل أنه أنتج مفرداته من منطلق فحص الواقع بكل خصوصياته وموجباته من اجل إرساء فن ملتزم وثر. فالرواد مثلا واجهوا واقعا وفراغا فنيا ، بالإضافة إلى فقدانهم التقاليد الثقافية ذات الارتباط بالفنون التشكيلية، والتي تصدى لها كل فنان حسب وعيه وموهبته، فهو كفاح فني فكري[1]. إن هذه المعاناة المصحوبة بالإصرار على العطاء وعكس الواقع المعاش هو ما كان يتحلى به (جواد) من بين مجموع الفنانين. فمؤثرات الطفولة مثلا قد وجدت لها إشارات في فنه، فقد رعته أمه، و مارست فعل النحت على الطين وهو ينظر إليها ويكتشف أسرار الطين وهو يوّر بين أصابعها، لذا فهو على صعيد الحياة قد تناصّ مع فعل (سوزان فالادون) مع إبنها (موريس أوترللو)، فأمه لم تعرف أن المنحوتات الساذجة التي نحتها وليدها كانت البذرة الأولى، مستجيبة لما زرعته في ذاكرة الصبي جواد[2]. لذلك نرى أنه قد أمتلك منذ الصبا إمكانية التلقي والحفر في الذاكرة التي غدت معينا له، وبسبب ثراء تجريته ومعارفه وتغيـّر أمكنته، واتصاله برموز الفن التشكيلي كـ (بيكاسو) مثلا ، كل هذا كان له أثره، ليس في تطوره فنيا ، وإنما كان العلامة التي أشارت له في البحث عن الأسلوب، والاقتراب من أدق تفاصيل الحياة. فقد أستطاع أن يخلق حماسا سيؤثر في مسار الحركة الفنية، ويعمق لدى الفنانين فكرة أن ما من فن عظيم، يمكن أن يوجد بلا شخصية مشتملة على عناصر التراث والمعاصرة، ذلك لأن الظرف التاريخي قد نضّج مثل هذه الفكرة، غير أن (جواد)

بمجهوده النظري والعلمي قد خلق أسلوباً بغدادياً وهذا متأت من اهتمامه بالتراث كجزء من ذاكرة الفنان والجيل[٣]. ومثل هذا كان له علاقة بمجمل التحولات السياسية والاجتماعية التي مر بها البلد، ناهيك عن التغيّر الذي بدأ حدوثه على تشكيل الحياة المدنية كتأصيل بنية المدن، وتوفر إمكانيات تشكّل مجتمع متجانس من خليط بيئي مختلف. فجواد قد واجه تغيرات كثيرة في الواقع، وكما أشار الناقد (عادل كامل)، من أن (جواد) يمثل بأعماله أغلب الطموحات الوطنية. فقد كان شديد الحساسية وهو يتعامل مع واقع الحياة وتناقضاتها، فهو من أقرب الفنانين العراقيين آنذاك من طبيعة الحراك السياسي والاجتماعي، فقد عبّر بشكل واضح عن هموم الناس البسطاء، وعالج أدق الأشكال والشعيرات الاجتماعية الشعبية، فهو الساعي دوما لأن يعكس هموم الناس وإشكالاتهم المعيشية، بسبب محتوى معرفته الفكرية والجمالية، ألتي دفعته لتمثلها في أعماله. أو هو ـ كما أكد عادل كامل ـ، من أن قلقه كان من قلق واضطراب الواقع، فهو بهذا قلق موضوعي وليس ذاتي. وهي تجربة أيّ فنان مبدع من أجل البحث عن الأسلوب، فهو قد عبّر عن مراحل تتجاوز التجريبية، إلى تكامل الأفكار مع الأسلوب الفني[٤]. فمثلا كان جواد يعاني من ضغط رؤيته للموت، تلك الفكرة الفلسفية الخالصة، والتي ارتبطت في ذاكرته من جرّاء ما يرده من أخبار، وما أطلع عليه في متون ملاحم العراق القديم. لذا كانت الفكرة هذه مهيمنة عليه، وقد جسدها في الملحمة على صورة الشهيد والمضطهد السياسي وبأعلى مستوى من التكامل الفكري في معالجة الظواهر الاجتماعية والسياسية، كما وجسدها في تجمع النساء النادبات فقيدهن. وهذا أيضا مستل من الذاكرة المعرفية، لا سّيما المنادب في العراق القديم، وحزن جلجامش على أنكيدو، من الأمثلة على هذا. كان (جواد) يحب الحياة، ويخشى أن يدركه الموت وهو في بداية حياته. لقد بدت مخاوفه من الموت حين تعلق بقراءة مسرحية (سيد البنائين) لأبسن، يضاف إلى ذلك قلقه الحضاري، بسبب تنقله بين الأمكنة، ومطالعة شواهدها، وروائعها ومعجزاتها[٥] مما ولّد عنده قلقا مشروعا يتعلق بمشروعه الفني القادم، والذي لابد أن يوازي فيه بين ما شاهده وأطلع عليه. فالمخيلة قد لعبت دورا في تأملات (جواد)، وبالتالي في تنفيذه لأعماله، ويمكن أن يجد المتأمل لحياته تأثيرات الدين على مخيلته، فهي أقرب إلى التعامل الصوفي مع الأشياء والظواهر. وهذا مرده إلى معارف جواد بخصوص التصوف، خاصة الحلاجية منها، وإحساسه القوي المرتبط بإنسان وادي الرافدين في قلقه وتشبثه في الحياة،

وكما ذكرنا ما أفرزته ملحمة جلجامش من أفكار تخص الموت والخلود. ويمكن دراسة فكرة الموت والانبعاث في مخيلة (جواد)، وعلاقتها بالديانات والأساطير القديمة[٦] لقد كان قريبا من الحياة، بحكم ثقافته وتزوده بالمعارف، وفي شتى الأجناس.، مما صقل قدرته على التماسّ مع الأشياء الدقيقة، لا سيّما الحياة الشعبية، فجسَّد في لوحاته الأطفال والنساء، والعمال، وعكس شعوره إتجاه الفلاح من خلال لوحته(الشجرة القتيلة) مثلا ، كذلك تجسيد صورة الاضطهاد والتعسف السياسي في لوحة (السجين السياسي). كذلك ادخل مجموعة من رموز الحضارة العراقية القديمة، في لوحاته مازجا بين التراث والمعاصرة. وهي محاولة للحفاظ على مفردات الذاكرة الفردية والجمعية. إن جهد الفنان هنا ؛ أنتظم على محورين، الأول الاقتراب من حياة الناس، والثاني اختيار الأساليب التي تعكس الحياة بصورة قريبة منهم أيضا ، فتجريده لا يمحي خصائص الشخصية، وإنما يُحدث تغيرا يُسهم في استجابته للرمز المراد التعبير من خلاله، كالقرون ودلالاتها في الحضارة القديمة، وبقية عناصر الخصب، كالهلال والدوائر والمربعات والأهلّة. فهو يدرك جيدا دلالاتها ونشاطها المعرفي ضمن أنشطة الحياة آنذاك، وهي ترد في اللوحة بتلقائية يسوقها الإنتاج، و تتداخل مع مظان اللوحة التي تحكي عن بانوراما الحياة، كما هي مجسدة في ملحمة نصب الحرية. فقوله للـ (صرّاف) بأن أفضل لوحة في البغداديات هي لوحة (الشجرة القتيلة)، مؤكدا على أنها تمثل الإنسان والتاريخ، كذلك تعبيره عن البغداديات نفسها، في كونها مجموعة من الخط واللون والأسطورة والواقع والتاريخ[٧] وهذا دليل على اهتمامه بالمعرفة، وتمثلها وتوظيفها في أعماله. إن تأكيد مثل هذه المؤثرات والتوظيف، يعني كل ما حققه "الفن العراقي لنفسه من منزلة بارزة في مضمار لا يسهل البروز فيه. ونحن لا نغفل عن الفن في الخارج الذي ينطلق في اتجاهات جديدة لا حصر لها كل يوم. وإن الكثير مما يبدعه الذهن الخلاّق في الخارج يستثير الدهشة والعجب بطرافته أو بتقنيته. وغالبا ما يستبق بشكله المظهر الذي سيظهر فيه التغيير التكنولوجي اللاحق. لذا يمكن مقارنة الفن العراقي بالفن في أي قطر متقدم له رؤيته وقيمته. وهذا كله بالنسبة لبلد كالعراق لم يتخلص من قرون من الأسى والظلام إلا منذ أمد قصير، أمر ليس بالهيّن. إنه في الواقع أنجاز كبير"[٨]، وهذا ما يؤكد على المنجز الذي حققه (جواد سليم) بوصفه واحدا من فناني الحقب المنصرمة، التي استطاعت أن تُثوّر الواقع عبر الفن، وتؤرخ له عبر نفس الحقل أيضا. إن تأثرات الفنان بالموروث

السومري كان واضحا ، وقد تعددت تمثيلا ته في العديد من أعماله بغض النظر عن الملحمة، وبما توفر في هذا الفن من أشكال مركبة أو مجمعة من أجل تصور الشكل الأسطوري،لا سيّما بتجسيد عناصر ورموز الخصوبة والنماء، بما تدلُّ عليه من مرحلة العصر الزراعي. ومنها الماعز والثور والطائر. وفي هذا لا يكتفي الفنان بإيراد مثل هذه الرموز، بقدر ما يضفي عليها كقرينه الفنان السومري، نوعا من الحركة التي تُبعد عن اللوحة نمطية الدلالة.. وهذا الإطلاق يشير إلى الإنزياح الذي يجريه (جواد) على الرمز، بجعله يتمتع بحيوية جديدة تناسب ما يرمي التعبير عنه. وكما أشار الناقد (شاكر حسن آل سعيد) ؛ في كون (جواد) حاول أن ينمّي التكامل البنيوي لعمله الفني[٩]، بما أستخدمه من رموز، كالعيون. وهذا الاختيار كان بسبب ما وجد فيها العنصر الأهم لدى السومريين، وكذلك استخدامه لبقية الرموز كالأشكال الهندسية مثل المربع والمثلث والدائرة، لأنها في الأساس ارتبطت بمتن ديني و اكتسبت قدسية مثيولوجية.، لذا فإن العودة إلى جذور الحضارة السومرية والآشورية وغيرها، يُعد نقلة نوعية في ممارسة الأشكال الفنية ورموزها، مع ما تضمره من تداول للمعاني عبر هذه الرموز.

التشكيلات ونمو الذات الفنية

لاشك أن (جواد سليم) شأنه شأن أي فنان نجده وقد خضع إلى خصوصية ذاتية من جهة، وخصوصية موضوعية من جهة أخرى. فهو بقدر ما كان ينحت تاريخه الفني من خلال اختياراته، فإنه أيضا تأثر بما هو متوفر من أنماط فنية ـ كما أسلفنا، لا سيّما الفن السومري. من هذا خضعت آليته الفنية إلى نمط التجريب، كواحد من الممارسات التي يتم من خلالها تطبيع الأشكال، وتثوير الإمكانيات الذاتية بما يتوفر لها من أسس الاختيار والتجريب. إن التجريب الذي مارسه الفنان، كان يستند إلى مواضعة تاريخية موروثة، ومواضعة فنية تسهم فيها الجماعات الفنية، وهو على رأس هذه الجماعات، بل ومؤسس لبعضها، ومساهم بامتياز في إنجازاتها. لذا أكتسب عنده التجريب سمة الجرأة التي يرافقها الاختيار الواعي والمدرك لما هو مرّحل وممارس. فـ (جواد) وهو يمارس التجريب لم يخل بالموضوع، بمعنى أنه توصل إلى معادل فني بين الموضوعات والأفكار الإنسانية في الفن[١٠]. لقد واصل بهذا وظيفته ومهمته الوطنية الخالصة عبر الفن، بحيث أعطى مثلا لكل الفنانين بما مارسه من درس وطني. فهو متمسك بمتنه الفكري الذي أكتسبه من الحياة، ومن البحث في المعرفة. وما دأبه في التجريب إلا علامة تؤكد إيمانه بجدلية الحياة ليس إلاّ، حيث شهدت مرحلتهم ونقصد ـ مرحلة الرواد ـ جملة تعقيدات في بنية الثقافة بشكل عام، مما حدا بالفنان والمثقف إلى البحث عن الطرق الكفيلة لردم الهوة الحاصلة، والتي شكلت عقبة أمام تطور الحياة والمفاهيم الفكرية. فإن ثمار ما درسه الفنان من تراث العراق القديم، السومري والآشوري والمصري و فن الواسطي، ساعده على ترسيخ مبدأ الاختيار الذي أرتبط بالإبداع والابتكار. لذا وكما ذكر الأستاذ (جبرا) من أن أسلوب سليم يخدم الرؤيا التي حددت أعماله، وهذا ما جعله لا في موضع الزعامة فحسب من الحركة الحديثة، بل في موضع الملهم لها[١١]. إن بصمته على الفن العراقي لها الأثر الكبير ، ليس في داخل القطر وإنما خارجه، فقد أثبتت أعماله النحتية أنه قام بدراسة النحت والنُصب السومرية والآشورية، لدرجة اكتشاف سرّ الإبداع والحرفية فيها، مما ألهمته طاقة جديدة في ابتكار أساليب جديدة للنحت تراثية وعراقية معاصرة. فقد نظر (جواد سليم) إلى التراث وخاصة السومري، من منطلق فلسفي، إذ أتسمت نظرته بعراقية

خالصة،حيث أسقط رؤيته الجمالية والفكرية، ورفض الانغلاق على بنية فكرية محددة، بل أنه أنفتح على الأفكار مبكرا ، لذا كانت تعاملاته مع التراث، مدعومة بجدلية تستخلص القدرة الذاتية التي بالإمكان إضافتها، إلى ما أنتجه العقل القديم من فنون. لذا " فالفكر المعاصر، قد أستلهم الفنون التشكيلية السومرية، بإعتبارها بنيات ونتاج إبداعي ولكونها من عناصر شكلية تنتظم داخل أنساق خاصة، فتحول الأثر السومري من وسيط تمثيلي لمدلولات أخلاقية محددة، إلى أنساق خاصة تكتسب دلالاتها من علائقها الداخلية. "[١٢]. من هذا يمكن أن نقول، أن معرفة (جواد) الواسعة، إنما تعود إلى مرونته في التعامل مع الموروث، سواء في لوحاته المعبّرة عن واقع الحياة، والتي تخللتها رموز قديمة، تداخلت مع منظوره الفني، أو من خلال ملحمة (نصب الحرية) التي اختارت دلالاتها من الموروث مباشرة، عبر إذكاء حيوية جديدة لمجمل الرموز الدالة في الفن القديم، مع مراعاة مدلولاتها التي اكتسبت دلالات واقعية معبرة آنذاك عن أهم محركات الحياة. غير أن التعامل معها جاء عنده وفق الأخذ بنظر الإعتبار حراك الواقع، لا سيّما أن الفنان قد تعامل مع بنية تاريخية محددة بوحدات متعددة، تتداخل في نسيجها الأطياف السياسية والاجتماعية والدينية. وقد تجسد هذا في مجمل رموز الخصب والأشكال الهندسية الداخلة في نسيج اللوحة كدلالات إلى معان متعددة، مازالت محتفظة بقدرتها على التعبير عن المعاني الجديدة. وفي هذا أعتمد (جواد) على طبيعة الفن السومري الذي تضمن ممارسات مركبة في التعبير. وهو نوع من البناء الدرامي للوحة،لا سيّما الملحمة، فهي في مصافي الجورونيكا مثلا أو تصطف مع تعبيرات دافنتشي الملحمية، في كونها تقدم مسردا تاريخيا منظور له من خلال رؤية فنية. وهو ما فعله كبار الفنانين في العالم. إن إنسانية فكر (جواد) تبدأ من " لحظة إلتقاء الفكر العراقي الذي يمثله بالفكر العلمي الذي يعيشه. وهكذا فأن إنسانيته لم تبدأ من الفترة الخارجية للوجود، ومن الإحساس، بل تبدأ من ذاته، أو من لب الوجود، من الحدس لكي يستقر بعد ذلك في الوجود الحسي "[١٣]. إن بحث جواد عن الأسلوب في الفن، متأت له من حرصه الوطني الذي دفعه إلى المزاوجة بين التراث والمعاصرة، وهذا الحس دفعه أيضا إلى أن يبلور أسلوبا جديدا. أو كما أكده الناقد (شاكر حسن آل سعيد)، من أن (جواد) استطاع بفكره الأوربي المكتسب بالمعيشة والتنقل ونزعته الشرقية ذات الامتداد الروحي أن يُحقق منجزاً متوازناً بين متنين موروث ومعاصر. لذا كانت رؤيته الفنية محددة بإحداث نوع من التوازن بين المكتسب من الثقافة الأوربية،

ومن جملة خزينه المعرفي من حضارة وادي الرافدين.كل هذا أشتغل على وفقه لحظة التعبير عن واقع معاش آنذاك. إن هذا التعدد في الرؤية المتأتية من تعدد معارفه وتجاربه الحياتية، جعل اشتغاله في مناطق ذات منظور لا يحتمل إلا التركيز، وخلق حراك البنية عبر الرموز الموظفة. فالمعرفة والاحتكاك بمعارف الآخر، قد وسّع لديه المخيال، بما هو محرك أيضا للبنيات الأخرى التي ترافق الخلق الفني. إن تعامله مع موجودات الطبيعة، كان تعاملا ينطلق من حيثيات بيئية خالصة، وبإحساس مرهف بمثل هذه المفردات البيئية. لذا كان وجودها مكمل لشعرية الخطاب الفني، من خلال فرادة وجودها كرموز للإنبعاث والخصب والسلام. وهي رموز بيئية كان لها حضور دائم في معظم لوحاته.

من كل ما تقدم يمكننا القول أن (جواد سليم) كان قد عمل على تشكيل طيفه الفني، من خلال تنوع إيقاعه المعرفي، وممارسة الحياة، وتلمس ما توصلت إليه المواهب العالمية، وخاصة ما تركه (بيكاسو وماتيس) من أثر على حركة التشكيل العالمي، وبالتالي على ذائقة ومعارف (جواد). وهذا بطبيعة الحال قد وسم أعماله من منطلق التعدد في الرؤى، وتنوع في التقنية، وصفاء في النظرة ودقة الفحص للظواهر، بحيث كان التعبير عن الواقع مكلل بالقدرة الكامنة في المنظور المحرك أيضا لذائقة المشاهد. إن التجاوب الحاصل بين الفنان عبر لوحاته وبين جمهوره، دليل على جدية الاشتغال أولا ، وجمالية الشكل والمحتوى ثانياً، و قرب اهتماماته من حاجات الجمهور ثالثاً. وهذا له علاقة وطيدة بجهد الفنان في خلق ذهنية تستقي مكونها من الثقافة الرافدينية من جهة، والثقافة الشعبية من جهة أخرى. وهو مسلك صعب، لا سّيما وسط محركات معرفية مكتظة آنذاك، ووقائع معقدة أيضا. غير أن وطنية الفنان، وإلتزامه الاجتماعي والفكري دفعه إلى تمثل ما هو شعبي واجتماعي خالص ثم ما هو أسطوري، دون الابتعاد عن مكونه المعرفي، سواء كان الفكري منه والذي تجلى في الرؤية الفنية الصافية من جهة، أو إستخدام أمثل للرموز الموروثة من جهة أخرى.

نظرات في المنجز

في هذا المجال يمكن طرح رؤية آنية في بعض ما تركه الفنان (جواد سليم) من أعمال، خاصة مثّلَت علامة بارزة في إشغالاته، وهو دليل على حيوية المنجز الذي يتقبل تلقيا جديدا في كل زمان ومكان. ففي جانب الملحمة التي زاوجت بين الموروث

والمعاصرة، عبر توظيف الرموز الرافدينية في أولاً، والتعبير عن إشكالات الزمن في ثانيا. كذلك أنصّب هذا الاهتمام من خلال أعماله الأخرى. فقد عبّر الفنان من خلال نصب الحرية عن مختلف الخصائص المعرفية والتعبيرية، كالقوة في الأداء، والتي عبرت عن القوة الكامنة في النفس البشرية الثائرة والواقعة تحت نير الظلم والاستغلال، كذلك جُسدت الإرادة الإنسانية بأعلى صورها الثورية، مع المحافظة على التشكيل العراقي، بمعنى الحفاظ على الذاكرة العراقية والسمات العراقية التي هي الهوية الذاتية، من خلال التعبير، أو إنعكاس بنيات الواقع. وقد كان التشكل الهرموني، لحركة القِطَع في الملحمة، دليل على تشكل الذهنية الفنية عند (جواد)، والتي تستقي مكونها من مصادر مختلفة، لعل الموسيقى واحدة من تلك المصادر المهمة والفاعلة في لوحاته. إضافة إلى طبيعة الرؤية التي عليها تكّون وتشكّل الفنان. ويمكن فحص الأعمال على تسلسل لا تحكمه تواريخ الإنجاز، بقدر ما تحكمه لغة التعبير، والاختيار الحر بالنسبة لنا وكالآتي :

لوحة الإنسان والأرض

وهي عمل أعتمد كثيرا على النحت سواء من خلال رموزه، أو عبر نتوءاته البارزة المجسمة، حيث تظهر الأشكال الإنسان حركة دالّة على اشكالية الإنسان مع الوجود والعمل من خلال دلالة الرموز، وهي في معظمها رموز الخصب والنماء والزراعة والرعي. وبذلك عبّرت عن مكنون بيئي أعطى تعبيراته من خلال المتشكل البيئي. فالثور مثلا عبّر عن مجتمع الزراعة، كذلك عن الخصب، حيث نلاحظ الرجل يدفع بعجلة العمل، بالاستعانة بقرن الثور بينما تأخذ المرأة المشهد بما تحمله من دلالات ذاتية، يضاف إليها علامات الزراعة والنماء مكللة رأسها بما أنتجته الزراعة أيضا ، مع بروز الأثداء الناضجة المندفعة إلى الأمام دليل على الامتلاء وهي مدّرات واهبة للحياة. ولعل وجود الطفل على يمينها دليل واضح على العطاء. إن الناظر إلى المرأة يكتشف بسهولة تناصّها مع شكل المرأة السومرية، بما تحمله من خصائص مرئية وغير مرئية. ففي جانب المرئي نجد العيون الواسعة والوجه الدائري والأثداء الممتلئة. أما في الجانب غير المرئي، فأن اتصالها تعبيريا من خلال تشكّلها في اللوحة يعطي دلالة واضحة على انتمائها للنموذج الأنثوي السومري. وأعتقد أن هذا مما جسدته مخيلة الفنان، التي زاوجت بين التراث والمعاصرة. إذ نلاحظ أن اللوحة قد أنجزت في عام ١٩٥٥، وهذا

مؤشر على إسهاماته في التعبير عن الزمان والمكان تعبيرا موضوعيا مقتدرا من حيث التزامه وشجاعته الفنية، وهي بادرة مبكرة في العمل الفني الملتزم.

لوحة الابن القتيل

في اللوحة تظهر ثلاث هيئات نسائية، ورجل ملتحي. والابن القتيل يبدو على هيئة فزعة، بينما النساء قريبات من حزن النساء العراقيات الدائم، وحيرتهن، وشكل المرأة السومرية المجسّدة في العيون. أما الرجل فيبدو على هيئة رزينة حكيمة في لحظة الفاجعة، وهي نمط سلوكي يتحلى فيه الرجل الريفي. لكن القتيل يبدو ذو نزوع إلى السماء مطلقا صرخة الرعب. هذا المشهد يحاكي المشهد العراقي الذي أتخذ من الأضحيات البشرية مذ كانت المذابح والمحارق تبنى على قمم المرتفعات لإرضاء الرب بنذر الأبكار من الحيوات وتقديمها على مذبح الرب، ثم حرقها، لتصعد رائحة الشواء، حيث يقيم الرب، ولها تماثل في تقديم الأضاحي على مذبح العرف العشائري، وميدان نزيف الدم من أجل تعميد جادة البناء، وتأسيس حياة الاستقرار. وتتأتى حيوية اللوحة من جرّاء تراجيديا الحياة العراقية بكل فواجعها حتى زماننا الحاضر.

لوحة الأمومة

اشتغلت هذه المنحوتة على تجسيد الأمومة ـ وهي حفر على الخشب ـ من خلال إبراز مكامن الأنوثة الدالة على الإخصاب، وهي رموز تنسحب كثيراً للتعبير عن أكثر من مدلول ولا تبقي الدلالة حبيسة نمطها. وهذا ما أشتغل عليه (جواد) في أعماله، في البحث عن متشكلات أخرى خارج الدلالة المتعارف عليها، لكنها تحقق نفس الغنى والإثراء. فالارتقاء إلى الأعلى سمة بارزة في المنحوتة وهو تعبير تمارسه المرأة باعتبارها ناشدة للخير الذي تتجلى قيمته في الأعالي، إذ تظهر المرأة حاملة لتفاحة الإخصاب، معلقة كالميزان فوق الرأس، فيما تطول الرقبة لتتماثل مع رشاقة المرأة السومرية حيث يحاط عنقها بالحلق مع بروز الثديين كدالة على عطائها الدائم، كذلك رشاقة الجسد أسفل الصدر، والذي يتصل بوركين ناضجين يحملان نضج الأنثى وعطاءها للحياة. لقد تميزت المنحوتة برشاقة واضحة، تضاهي المنحوتات السومرية المتقدمة، حيث غدا النحت نوع من التدوين والتسجيل لمناحي الحياة وحراكها، مما يسجل سبقا في رسم الدلالة المتوخاة من الفن. إذ أصبحت الممارسات النحتية

السومرية مهاداً تتجسد بالتمائم والأدعية، وممارسات تخص الآلهة، إلى أشكال من التعبير عن الحياة. لذا كان أمرا طبيعيا أن يتمثلها الفنان المعاصر، لأنه وجد فيها غنى وإثراء.

نصب السجين السياسي

من الممكن النظر إلى هذا النصب، زمانا ومكانا وهو زمن عام ١٩٥٣، ذلك لأن هذا الزمن قد شهد جملة من الحركات السياسية شديدة الوقع والتأثير الفكري. وبذلك تكون ممارسة الفنان أكثر بلاغة وشجاعة في تناول مثل هذه الثيمة. هذا في الجانب الموضوعي، أمل في حقل الفن، فإنه أستعمل تقنية التجريد، كشكل من أشكال التعبير عن الواقعة. فالسجين ـ وكما هو ظاهر ـ لم يكن لتحده حدود فاصلة، بمعنى لا يجسد النصب نوعا من إنغلاق المكان على السجين. وهذا ما يدعو إلى ملاحظة البنية الفكرية التي أسبغها الفنان على نموذجه السجين. إذ وضعه في منطقة وسطى بين الأهلة والأقواس والفضاءات الداخلية والخارجية. كذلك اعتلائه مكانا علويا تأطر بالأهلة والخيوط بينما نرى الأشكال الهندسية هي الأخرى تضيف معنى دلاليا آخر على النصب من جهة، وعلى السجين من جهة أخرى، فالمربع والمثلث يحتلان القاعدة، وبذلك إشارة إلى أن ثمة وجود للنماء لما لهذين الشكلين الهندسيين من دلالة، يعرفها الفنان، حيث استقها من الموروث السومري، كذلك الأهلة والأقواس.

منحوتة ثور وفلاّحة

هذه المنحوتة تشكل بانوراما لحشد من الرموز السومرية والبابلية، بل يمكن للرائي أن يكتشف المؤثرات المتعددة لرموز الحضارات العراقية على هذه المنحوتة. ومنها الأشكال الهندسية والأقواس والثوابت من الرموز الزراعية كالثور. تبدأ المنحوتة بتجسيد المرأة، وهي نموذج سومري بكل تشكيلاته ابتداء من الرأس المكلل والتمائم المحيطة بالرأس والصدر مرورا بالأثداء الناضجة المتوفزة دليل الامتلاء والعطاء، مرورا برمز المثلث الأنثوي، تتماثل معه الدائرة الأنثوية، وكل متعلقات الدلالة على الإنضاج والنماء للحياة، فيما تندرج على يمينها الجرة والمربع الذكوري وهو في أبهى ظهوره من خلال داخله المجسد للسعفات والمرتكز على قاعدة هي أقرب إلى القارب، حيث العطاء الذي يوحي به الماء، بمعنى الزراعة يجانبه رأس الثور الذي يسحب القارب

وعلى رأسه قارب آخر. فيما يظهر أسفل اللوحة جملة إشارات تشكيلية، تنطوي على نفس الدلالة التي أتت عليها الأشكال الأخرى، مما يشكل سردا تشكيليا لإستكمال الدلالة العامة التي أتت عليها المنحوتة، وهي دلالة الإخصاب والعطاء، لاسّيما الهلالان أسفل اللوحة، والتقاطعات للمثلثات التي شكلت لافتة تومئ للحياة الجديدة.

لوحة فلاح وقرينته

أولا لابد من النظر إلى العنوان، فقد دمج المرأة في كيان الرجل، فلم يقل مثلا (فلاح وزوجته)، وإنما أتخذ من مفردة (قرينته) مكملا تعبيريا على التماثل والتكامل بين الاثنين، وبالتالي أعطى لهذا التماثل تطابقا دلاليا يوحي بنقاء العلاقة، لأنه جسّد رسم الفلاح والمرأة قرينة له. وهذا مرمى يشير إلى النبع البيئي أيضا ، ونقصد به البيئة الريفية خالصة العذرية والصفاء والنقاء. كما وجعل الأهلّة تعلو رأسيهما رموز مقدسة تضفي عليهما شيئا من الوقار والجمال المكلل بالقدسية فيما أبقى ملامح الريف على أشكالهما الظاهرة، لكنه أعطى لأشكالهما الموروثة سمة يمكن اكتشافها من خلال العيون ودائرية الوجه وسكونية النظرات الدالة على المزاج الرائق. لقد جسدت اللوحة منتهى التآخي والتناغم الإنساني بين الاثنين، عمقتها الألوان المحايدة، وغير النارية التي أضفت دلالة على المزاج الذي عليه الفلاّح وقرينته، وهو مزاج القناعة والألفة والرضا.

لوحة أطفال يلعبون

تنطوي اللوحة على مجموعة طبقات، تتوزع على صفحاتها الوجوه والأشكال الهندسية، التي تُشكل معاني مختلفة، تشير إلى عالم الطفولة ففي القسم الأول تكون العيون من يكشف عن دلالة العالم الذي تجسده مجموعة من المربعات والمثلثات التي تعنى بالتعبير المجرد، دون الاهتمام بلغة التعبير التفصيلية. فقط انطلقت البهجة عند الطفولة من أساس تركيب الألوان والأقواس الموحية بحركة الجسد، وفي الثانية يستكمل حركة الشخصيتين، عبر حركة الأقواس، التي هي عبارة عن تشكيل هلالي، يوحي بالبراءة والصفاء. وهذا يتمثل أكثر في تشكل الفتاة التي اجتمعت كل الأشكال الهندسية على تشكل الجسد. وفي حركة اليدين اللتين بدتا على شكل قوس، مكملة بذلك حركة دوران الحبل على الجسد. فجواد هنا غير معني بوضع الشخصية في مجالها

الحيوي الطبيعي، وإنما يختار لها تشكيل رامز، يعطي نفس الدلالة، موحيا بذلك ببراءة هذا العالم، الذي أنتظم من خلال تشكيلات هندسية شائعة في الوجود. وبمثل هذا التعبير عكست الطبقات الأخرى عبر دلالات الأشكال التي أوحت بالبهجة والتناغم بين عالم الطفولة والعالم المحيط، في اشتباك الألوان المحايدة، والتطلعات بعيون مفتوحة ومفتونة بالحياة. إنه عالم شَيّد بهجته من خلال بهجة الألوان والأشكال.

لوحة زفة في الشارع

في هذه اللوحة تغدو الألوان مضموناً، لأنها جزء من الهارموني الموسيقي، وكذلك الرموز التي أسهمت في إبراز الفرح. فالنساء وعازف البوق وضارب الطبل ورقصة الفتاة وإطلالة المرأة من خلال شرفة المنزل ؛ كل هذه الموجودات أتحدت وبشكل تجريدي، كي تعبر عن طبيعة بهجة الزفة العراقية من دون الخوض في التفاصيل الواقعية، التي تنتظم اللغة في التجسيد وفي بناء الحركة والانضمام بين الأشكال. كل الذي فعله ونفذه (جواد) هو اختيار السلّم الهارموني الذي يبعث الحيوية في الأشكال. فالنخلات وعمود الشارع أكثر دلالة للإيحاء بما وراء المشهد، الدال على النماء والخصب، كونه معنيّاً بإقامة الصلة بين عالمين، هما عالم الذكورة والأنوثة. إن اللوحة هذه هي أقرب تعبيرا من لوحة (موسيقيون في الشارع)، وقد نفذتا في نفس العام ١٩٥٦، ولكن ما يفرق بعضمها عن بعض، هي التفاصيل وتكامل الشخصية بهذه الدرجة أو تلك في الثانية وتجريدها في الأولى. كذلك في تكامل اللون والحركة، لكنهما يستكملان نفس المشهد الحياتي العراقي باستلهامهما مقطع من الحياة العراقية.

لوحة ليلة الحنّة

وهي لوحة أكثر قربا من تكعيبية (بيكاسو) لا سّيما التضخم في بعض أجزاء الجسد، وتشكّلها عبر الخطوط والأشكال الهندسية أيضا. فجواد في مثل هذه اللوحات يبحث عن الهوية في الفن، راغباً وبخطوات متدرجة أن يؤاخي بين فنون العالم بوصفها فعلا إنسانيا. بدليل استكمال دورة التعبير من خلال استخدام مثل هذه الأشكال. إن الفعل الإبداعي كما يظهر من خلال لوحات (جواد) هو التمثل الأحسن والأنسب للمكونات، وليس العشوائية المضرة بالفن. وفي هذه اللوحة وغيرها، حاول الفنان تقريب مثل هذه المفاهيم التي تؤكد إيجابية التعامل والتناص في الأشكال، سواء عبر ما نفذه

(بيكاسو أو ماتيس، أو مور)، وهي دلالة قاطعة على إنسانية الفن ونزوعه الفني للتطلع من شرفته الإبداعية باتجاه عالمية أو أ ممية الفن ولعل لوحة (صبّيان يأكلان الرقي) خير دليل على ما نقول. ذلك لأن اللوحتين بنيتا على الأشكال الهندسية واستكملتا دورتيهما الفنية عبر إطلاق العنان للألوان والأقواس الهلالية كي ما تعبّر عن المشهد الذي أضاف مألوفة جديدة على مألوفة الفعل هذا. ومثل ذلك فعل في لوحة (امرأة تتزين)، حيث أغنى الحركة بجمل تشكيلية أساسها الأشكال الهندسية أيضا ، مبرزا العيون السومرية والوجه الدائري، ليمنح اللوحة تعبيرا أكثر عمقا ودلالة.

لوحتا كيد النساء والشجرة القتيلة

في هاتين اللوحتين تجسدت التكعيبية على أحسن صورة، عبر إيجاد علائق تعبيرية تمنح اللوحة حركة أكثر. وكان البنيان التشكيلي قد تم على وفق عزف موسيقي خالص. فكل الأداءات التي تقيمها نماذج اللوحة البشرية، ودالات الأمكنة إنما تقدم تشكيلا هرميا يسهم في إبراز الحركة بمختلف أشكالها ومعانيها. وقد أتخذ (جواد) في هذا نمط السردية التي ارتبطت بالأفعال المؤداة فكل حركة صغرت أو كبرت، إنما تصّب في ذات السردية التشكيلية، لاستكمال المعنى. فالتطلعات في لوحة (كيد النساء) مؤطرة بالنظرات المرتابة من قبل الرجال، وهذا ما يفضي به ويكشف عنه الشكّل الذي تمنحه الشخصيات في تطلعها. ولم يترك الفنان على أرضية اللوحة سوى الإبريق والقدح ثم قطعة الرقي. وهي دالات على فعل الإغواء قبل الجسد الأنثوي. في حين تكون لوحة (الشجرة القتيلة) أكثر تعبيرا عن الفعل اللاإنساني الذي يستهدف مخلوقات تجمّل الحياة. ولهذا قصة شاهدها جواد وسردها على مسامع أمه، ثم نفذها فنيا ، كأعلى حالة من الاحتجاج على اغتيال الشجر. ولعل المرأة من يقوم بجمع الأجزاء المقطوعة بينما تجتمع كل قوى الإنسان لقطع أجزاءها. لقد استطاع (سليم) عبر هاتين اللوحتين من بث وجهة النظر التي ألفها الفن عنده. وهو نوع من تجسيد الموقف المبدئي من ظواهر الحياة السلبية، بما يحقق الاقتراب من المفاهيم والظواهر الشعبية، التي جسدتها هاتان اللوحتان وغيرهما، خاصة لوحات (بغداديات، والبنّاء، بائع الطيور) وسواها.

الخاتمة

في ختام ما قدّمنا، نرى أن (جواد سليم) تعامل مع الواقع بفنّية عالية، كذلك تعامل مع الفن بواقعيّة عالية أيضا. فقد كانت أداته التعبيرية تنهل من كل المشارب وضروب المعرفة، بما يمد الآلية الفنية بعمق التوجه والتنفيذ. والتعامل مع الحياة بحيادية تارة ومبدئية حادّة تارة أخرى، تجسّد كل هذا في ملحمة تُعد عنوانا للفن العراقي الذي زاوج بين المعاصرة والموروث. فالعودة إلى الجذور، كما ذكر الناقد (شاكر حسن آل سعيد) " تظل هي الركيزة الأولى في ذهن هذا الرجل الذي لم يتغن بتراثه الفني عبثا. فهو من مواقعه كان جادا في أن يحقق فن الصياغة التشكيلية العالمية في القرن العشرين. أي التجريدية، هاجسا مهما يستعيد فيه عبقرية الفنان العربي، ولكن عبر موقف واسلوب معاصرين كل المعاصرة. ذلك أن بحثه كان يتسم حقا بأصالة التعبير وليس بمجرد إقتباس التراث "(١٤).

الهوامش

١ ـ عادل كامل/ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد. وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٠ / ص ٢١

٢ ـ عباس الصرّاف/ جواد سليم/ وزارة الإعلام ١٩٧٣ص٤٧.

٣ ـ عادل كامل/ مصدر سابق ص ٣٤.

٤ ـ عادل كامل/ مصدر سابق ص ٥٠.

٥ ـ عباس الصرّاف/ مصدر سابق ص ٣٤.

٦ ـ عادل كامل/ مصدر سابق ص ٥١.

٧ ـ عباس الصرّاف/ مصدر سابق ص ١٠٠.

٨ ـ جبرا إبراهيم جبرا/ جذور الفن العراقي/ الدار العربية ـ بغداد ١٩٨٦ ص ٨.

٩ـ شاكر حسن آل سعيد/ دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩١ ص١٨.

١٠ـ عادل كامل/ سابق ص ١٣.

١١ ـ جبرا / جذور الفن/ مصدر سابق ص ١٩.

١٢ ـ د. زهير صاحب/ الفنون السومرية/ سلسلة عشتار الثقافية ـ بغداد ٢٠٠٥ ص ب.ج

١٣ ـ محمد سوادي/ مجلة الآداب السومرية/ إصدار كلية التربية ـ الناصرية العدد ٢ص ٩٨.

١٤ـ شاكر حسن/ مصدر سابق ص ١٨٥.

الأسطورة والذاكرة الشعبية
تأملات في التشكيل الكردي

تأملات عامة

لعل قراءة اللوحة التشكيلية للفنان الكردي، تمتلك خصائص ذاتية، لعل أهمها الظروف الموضوعية التي أنتجتها، وبكل تعقيداتها وحمولاتها السلبية والايجابية، التي قادت إلى تباين النظرات من جهة، وظهور التوجهات الخاصة من جهة أخرى. يضاف إلى هذا ظهور التباين بين الفنانين الكرد لأسباب موضوعية أيضا ، بسبب الاتصال مع توجهات الفن في العالم. ولكن بشكل عام نجد أن في كلا التوجهين ثمة إرتباط بالتاريخ ـ المكان والزمان ـ واضح في نتاج الفنانين. ونعني فيها الارتباط بالتاريخ الأنثروبولجي. فالفنان هنا ملتزم بقضية وطنية بالرغم من اختلاف زوايا النظر، واختلاف آليات التعبير، وسعة الرؤية والتعامل مع المتداول والمخفي، الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي. وإزاء كل هذا بقي الفنان أمينا لشعبه، حريصا على فنه. ويمكن رصد ذلك من خلال حالات التجريب في تنفيذ اللوحة، واستكناه الغائر في الظاهرة دون الخضوع للمباشر. وهذا واضح من ظهور الكثير من خصائص هذا الفن، سواء كان في الرسم أو النحت، فإنه يصّب في ذات الهدف. ومن هذه الخصائص نراها من مجموعة قراءات لها وكالآتي :

في مجال المحتوى ؛ نرى أن عوامل الخصب تتوفر عليها اللوحة، متمثلة في ثنائية الرجل والمرأة. فالفنان قد مارس الفعل مع هذا في أوجه عديدة دالة على سعة المعرفة بالموروث، سيّما الموروث القديم. وفي هذا نرى ثمة توجهين أثنين يحيطان هذا التوجه ؛ الأول كما ذكرنا مسعى معرفي، والثاني قدرة هذه المعرفة على توظيف مثل هذه المفردات المستدعاة من الماضي للبحث عن دلالاتها في الحاضر. لذا يمكن عدّ هذا التوجه علامة همن علامات الفن التشكيلي، لأنه مرتبط أساسا بالوعي والوعي الفطري. أي أن الفنان عبر بيئة مسكونة بالسحرية والجمال، لابد أن يبحث عن وسائل لتوظيف مفرداتها. ولعل المعرفة بالشيء أهم ما واجه الفنان. لذا أرى من الطبيعي أن يكون توجهه في توظيف الموروث القديم، ليس بدوافع سد الثغرات والفراغات، بقدر ما

كان ضرورة تعبيرية فنية خالصة، أملتها الضرورة الفنية أصلا واستعادتها الذاكرة باعتبارها بنيات أساسية تكمن فيها قوة التحريك، وخلق الوشائج التي من شأنها إزاحة ما تراكم بفعل الخطأ السياسي والاجتماعي.

وفي ثاني هذه الخصائص؛ هي الاهتمام بالطبيعة وسحرها وأساطيرها، من ذلك أسطورة الماء والشجر والعلّيات والشمس والقمر، وما إلى غير ذلك من الرموز التي شكّلت شَعيراتها وطقوسها عبر التاريخ القديم مركزا معرفيا وثقافيا استطاع الفنان من استلالها وتجسيدها في اللوحة، لتعبر عن دلالات معنية بواقع حاضر. ومن الرموز التي شكّلت ظاهرة بارزة ومتميزة في لوحات الفنانين الكرد هي رموز الأبواب والشبابيك، يعدها مواطن استشراف وإطلالة معوّضة عما هو مصادَر من الأسس الدالة على بهجة الحياة. ومن خصائص الحركة التشكيلية، فن التجريد الذي يؤول إلى التعبير بعيدا عن التفاصيل، فالتجريد عند الفنان وجه من الرؤية الموضوعية للواقع، التي تعمد إلى الإشارة والعلامة، وتجريب الأشكال الهندسية للوصول إلى مدلولاتها. وهي أشكال كان لها حضورها في الفن الرافديني القديم. وقد شمل التجريد بعض المنحوتات التي كانت تشير إلى صلابة المادة للوصول إلى صلابة الفكر، من اعتبار اتصالها بالمحتوى الذي يعتمده الفنان وهو يوظف المادة كالطين والحجر والخشب. هذه البنيات الفنية تقود بالدلالة إلى دلالة البنية التي يرتكز عليها الفنان، وهو يعبّر عن مكنونات الذات والذهن الجمعي. وهنا يبرز التأثر واضحا في الفن القديم، سيّما في تماثل محتوى بعض اللوحات مع محتوى الأختام الأسطوانية، كذلك تماثلها مع أشكالها وطبيعة الحراك والتداخل في بنيتها الداخلية. لقد اغترف الفنان هنا من معظم فنون العالم قديمه وحديثه. ولعل التكعيبية مثلا كان لها تأثير واضح على لوحات بعض الفنانين، ولكن كان له توجهات ذاتية خالصة. بمعنى انزياحات في البنية والتوظيف.

هذه الملاحظات لا تعفي القراءة لبعض أعمال كل فنان على حدة لغرض التعرّف على توجهاتهم واجتراحاتهم في نتاج فني له تاريخه وخصائصه.

تأملات خاصة

الفنان والواقع

تظهر علاقة الفنان بالواقع عبر التخاطر والتعامل مع المفردة اليومية وتمثلها. ويجري ذلك من خلال المعرفي الذي يحدد المنحى والخطوات والتوجهات وبالتالي يطلق الإمكانيات الذاتية التي هي البديل المحدد للرؤية، أي رؤية الزمان والمكان. ذلك لأن العلاقة تقام على أساس تشكيل وحدة من وحدات. هذه الوحدات مشروطة باللون والضوء والظل، وبالتالي رؤية الأشياء ببصيرة الفنان. فإعادة صياغة الواقع غير مشروطة بحرفيته بقدر ما هي مشروطة بحرية الرؤية وممكناتها المعرفية الخاصة والعامة. لذا نرى تعامل الفنان (إسماعيل الخياط) يتشكل من ممكنات متعددة، وتعامله بآليات متباينة. غير أنها جميعا تعطينا خاصية الفنان في تعامله مع الظواهر والأشكال في الطبيعة، وضمن العلاقات اليومية التي يتداول معها كوجود مكاني وزماني. إن تعامل الفنان مع المرأة، يبرز من خلال النظرة الفاحصة والمبدئية التي يتحكم فيها مفهوم الثنائية التي تعاملت فيها الحضارات القديمة. فهي تارة علاقة تضاد، وفي أخرى علاقة تقارب وتآلف. غير أن التعامل عنده يتم من خلال بناء العلاقة الرومانسية مع هذا الكيان. إذ يجد في الألوان خير معبّر عن تلون هذا العالم وبهرجته وبهجته التي تنصّب أساسا على الجمال وسمو الطبيعة البشرية الأنثوية. فتحقيق الثنائية يترتب عبر النظرة الإنسانية التي تنعكس في طبيعة الآلية الفنية التي تُجسد الألوان والخطوط على شكل زخرفي. حيث تصل العلاقة بين الألوان والخطوط والأشكال الهندسية إلى مستوى التناغم الموسيقي الذي يدفعنا إلى تمثل الشكل على أنه تعبير عن هرمونية موسيقية خالصة تختلط فيها بهرجة الطبيعة وطبيعة الأزياء الشعبية في كردستان. هذا المنحى في التعبير يؤشر مسألة أساسية في الخلق الفني ؛ وهو التعامل الشعري مع اللّون والخط بكل أشكاله وهيئاته، وبالتالي يكون أمامنا نوع من التخاطر الحلمي - إن جاز التعبير - فالشكل المنعكس على اللوحة هو عبارة عن حلم متدفق يستلم مفرداته من المخيّال. حيث ينتظم في سردية لونية وخطية متنامية. فالحلم هو الأساس الذي تنبني عليه وبموجبه الرؤية الفنية للواقع وعلاقاتها الخفية والمعلنة. فالفنان معني بما هو غير مرئي أثناء التعامل مع المشهد. لذا نرى ثمة انزياح

في ما يرى الفنان وما نراه نحن. ذلك لأن اللوحة تعتمد مجموعة رؤى ومنها أولا : رؤية الفنان وثانيا : رؤية المبصر لها. فالسطح أيضا محدد برؤيتهما المتباينة أو المتفقة. ففي هذا يلعب المعرفي دورا أساسيا في تشكيل الرؤى. فالنص هو واحد سواء وجد في الطبيعة وضمن حركة الواقع أو هو من محددات رؤية الفنان أو المتلقي البصري. وفي هذا يلعب الحلم ـ الذي توحي فيه اللوحة ـ دورا مبهجاً عند المتلقي في الضفة الأخرى للتوصيل الإبداعي. هذه الحلمية تبرز من خلال تشكّل بعض الرموز على سطح اللوحة. ولعل ما يميّز لوحة الفنان (الخياط) بروز الحمامة كرمز أسطوري له من العطاء الكثير من خلال دلالاتها في المثيولوجيا كدلالة الطمأنينة والسلام واستشراف الوجود المادي كما في حكاية (نوح). فرمز الحمامة يقف مضادا موضوعياً لكل ما هو قامع للحياة والقاتل لجمالها. وهو هنا لا يستخدمه بقصديه تثير التقليدية في الإستعمال، بقدر ما يضعه في الصورة العفوية التي تشير إلى رديف الظاهرة، بتحقيق نوع من التوازن بين المعرفة والخلق. يضاف إلى ذلك الحالة التي عليها الألوان وهي تنسكب على القماش. فهي تستقبل الألوان بتلقائية شعرية خالصة، لما للعلاقة الجارية بين تقاطعها وتلاقيها من بناءات دالة على هرمو نيتها وانسيابها وتشكيلها للكتل والامتداد طولا وعرضا وبتداخل رشيق دال على تناغم مستوى التلقي عند الفنان لمفردات الطبيعة والأشكال والهيئات. وهذا ينعكس من خلال تمثلها في اللوحة. فهي أقرب إلى المنمنمات والزخرفات الدالة على تناغم لوني معني بطبيعة اللون في علاقته مع الألوان الأخرى المجسدة لشعرية اللون كما هي شعرية الخطوط. ولعل المخيّال هو العنصر الأساس الذي يؤدي إلى مثل هذا الخلق الفني. فهو المفجّر للإمكانيات الذاتية التي تجد لها حيزا للظهور وإبراز ذاتيتها البانية لشكل الحياة من خلال التعبير الأكثر إمكانية في تحقق وتمثل الظواهر المنظورة وإحالتها إلى ظواهر غير منظورة ومستترة في آن واحد. فمثلا في تعامله مع الطيور وتواجدها في اللوحة، فأنه يعتمد على طبيعتها التلقائية في الواقع. ويراعي تعاملها مع الفضاء، لذا يكون تواجدها في اللوحة، بمثابة إضفاء جديد لحركة الحيوات الأخرى.بمعنى تغدو مركزا أساسيا لما هو داخل اللوح،. فالسباحة التي عليها الطيور دليل على مثل هذا الإضفاء الحيوي. وبالتالي تشير حركتها هذه إلى ما يؤشر الصراع الدائر في الحياة بين القوى المتضادة التي تترفع اللوحة في عكسها بشكل مباشر. وما يرفد هذه القراءة، توفر اللوحة على الأبواب والشبابيك التي هي أيضا من مفردات الرموز الدالة على الظواهر، والمؤشرة إلى

الانفراج والانفتاح على المستقبل. فهي رموز على الرغم من حيادية دلالتها،إلاّ أنها تصّب في عمق الظواهر كتعبير فني خارجي مقابل الداخل المليء بالسحر الذي يسببه الغموض أو الرؤية العميقة.

إن الفنان (إسماعيل الخياط) يمزج الخيال مع الواقع، بمعنى أدق يدخل الواقع في حقل ومختبر الخيال. وهذا يتجسد أكثر في هيئات البيوت والمرتفعات الطبيعية، فهي مزيجه بين الواقع والخيال تلعب فيها الرؤية الهندسية للأشكال دورا في تجسيد معمارها بما يراه الفنان عبر خياله. لذا فالطبيعة تبدو أكثر جمالا في اللوحة، ذلك لأن الفنان أضاف إلى جمالها جمالا آخر وهو يحاول إنشاء عمارته الفنية.

الحرفة والموهبة

منحوتات الفنان (بورهان سابير) تعتمد التجريد الذي يشكّل رؤية فنية للواقع. فإستنطاق الصامت ـ شكل الخامة ـ يتطلب مخيّال خصب، وقدرة ذهنية على التطويع. لذا نرى الفنان قد أخضع مثل هذه الآليات لواقع فني خالص، تاركا الحرفة والموهبة تتماسكان لصالح الفن. لذا نراه يعرض مجسمه للتقنية الهندسية التي توحي بالقطع والتجسيد بما يناسب الحركة التي يوحي فيها الشكل قبل أن تكون الفكرة الأساسية هي المهيمنة في مركز العمل. فالشكل يبدو للرائي في كونه خارجاً من مخاض الاختيار، والإنسياب في التعامل. بمعنى ثمة توحد بين الذهن الحاضر المباشر وبين المخيّال. أي بين الوعي واللاوعي. فالقسم المغمور في الشكل هو الأكثر قياساً بأجزاء الظاهر. وهذا بتقديرنا ما يؤشر على توازن في المعادلة أثناء تنفيذ الشكل. فالرموز التي استعملت في الشكل تشير إلى طبيعة الرؤية التي اعتمدها الفنان، ومنها الشرفات ودلالاتها، والأشكال الهندسية كالمربع والمثلث والدائرة مثلا ، والجدران واستقامتها. فالشكل المنمذج على هيئة كتلة تدور حول نفسها، مانحة دلالة الانطواء المضمر يعبّر عن حالات يصعب التعبير عنها بالمباشر من النسق. لذا نرى أن هذه الكتل غامقة اللون والحاصلة على متقعرات وحزوزات تؤدي حركة الشكل وطبيعة الدوران حول نفسه. ولعل ما تشف عنه الأشكال التي تُبرز وجودها متوارية لا يظهر منها سوى الملمح البائس الذي يعبّر عن عمق المأساة. فالانعكاس يؤكد حجم التراجيديا.

لعل الفنان (سابير)مثّل بفنه الشريحة التي جاهدت في أن تضع الفن بصف المهام

الموكلة للأجناس الأخرى، سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو أدبية. لكن في ذات الوقت، لا يفرّط الفنان بطبيعة الفن ووظائفه، بل يبقيه أداة حرة للتعبير، أسوة بالأجناس المختلفة الأخرى. إن تحقيق وظيفة الفن، تعني الحفاظ على هويته وطبيعته وسياقه ونسقه المعرفي من جهة، والتعبيري من جهة أخرى. لذا نرى أن أشكال (برهان سابير) كانت أمينة لطبيعة فنها، كذلك أمينة لوقائع زمنها، حيث استطاعت أن تشكّل معمارها على أساس الشكل والمعنى، دون تجاوز أحدها على الآخر، مما أحدث توازنا فنيا وموضوعيا واضحا. إن التجريب في الأشكال والبنى الأخرى في المعاني، أدت بشكل خلَق قدرة من الانسجام الذي يوحي بالمعرفي في المجالين الخاص والعام، وهي الركيزة التي لابد منها في حالات ممارسة التجريب حيث يخضع هذا بطبيعة الحال إلى القدرة الذاتية وقدرة المعرفة على التحويل أثناء الإنتاج.

الطبيعة والسحر

الفنان (دلشاد) عكس الطبيعة من خلال وضع لمسة الخيال على ما يريد التعبير من خلاله. فالطبيعة وسيلة جمالية تشكل ردة فعل للسلوك المعاكس الذي يرمي تدمير جمالياتها. وهذه الصورة تؤكد الوظيفة التي يمارس تطبيقها الفنان من خلال الانطباعية التي تؤكد على مفردات الذاكرة الجمعية والفردية تمثله خصائص المكان. وما يفعله الفنان (دلشاد) يؤكد مثل هذه القراءة التي تستند إلى مجموعة من نماذج نفّذها الفنان، وهي تعكس جماليات الطبيعة، أي جماليات المكان.وهذا مرتبط بالتاريخ الذي يشكّل سردية تحتفظ فيها الذاكرة. والفنان بوصفه ذاكرة فردية ترجم ما احتفظت فيه الذاكرة الجمعية.

الفنان (دلشاد) رسم الطبيعة من خلال مواسمها وأعيادها، مؤشراً في هذا لطبيعة الانتظار الذي يضمر ظاهرة القهر التي يعاني منها الإنسان في الطبيعة. فهو باستحضاره جمال الطبيعة وتقنيتها إنما يؤدي واجباً جمالياً وموضوعياً يقف مضاداً مع عالم الخراب والمأساة. وهو إصرار على بقاء نقاء الحياة، لأنه متعلق بالجوهر وليس بالظاهر. فالقراءة تذهب بالمشهد التشكيلي إلى أبعد من المستوى البصري المتشكل، في الحث على أن تكون اللوحة نوعا من الحرث في التاريخ ـ وكما أكدنا في كونه سردا ـ ينطوي على حقائق وصور باهرة وأمينة على ما عاشت وأدركت. هذا المنطلق قد أوصلنا بطبيعة الحال إلى استشراف التعامل مع مفردات الطبيعة، ليس من

باب الانطباع الذي تتركه في ذات الفنان، بقدر ما تتركه من إحساس عند الرائي التي بدورها تنشّط الجوّاني من الإحساس بالجمال. فالمنتج للوحة قد أطلق رؤيته المخيلاتية بإتجاه ترصين المكان أولا ، ومن ثم الحفاظ على جماليته ثانياً. فهو بتعامله مع المرئي عبر المزج بين الموجود والمتصور، استطاع أن يحقق معادلاً موضوعيا بين ما يرى في الواقع وبين ما يحس فيه. لأن الفنان ينظر إلى ما وراء المشهد الواقعي، ليكون على بيّنة مما هو مخفي أسفل السطح، لا سيّما ظاهرة الانتظار والترقب، وذلك بوضع رموز دالة على مثل هذه الحالة، ثم ظهور نماذجه على حالة من الاحتجاج متمثلة بالصرخة التي تؤكد الصراع من أجل البقاء في الوجود، وهي محاكاة للوضع الاجتماعي والسياسي الذي عاشته منطقة كردستان من حيف واستغلال ومصادرة وجود وانمحاء ذاكرة. ولعل التخريب الذي تعرضت له الطبيعة لم يخف الجمال الذي أضفاه الفنان على حيواتها. فلوحات (دلشاد) مجتمعة، عبارة عن صرخة احتجاج عامة ضد كل تاريخ الظلم والاستغلال وفعل التخريب للإنسان والطبيعة.

الرموز والدلالات

تتميز لوحات (دارا محمد علي) في كونها تحتوي حشدا من الرموز الأسطورية، التي تحيل إلى مفاهيم واسعة. ولعل الأشكال الهندسية المتمثلة على شكل أبواب وشبابيك، خير ما يفعّل في لوحته المفاهيم الدالة على نوع من التحدي. ومن هذه الرموز الشمس والقمر وهيئة الحصان المتوثبة. هذه الأشكال والهيئات تبدو سابحة في الفضاء اللامتناهي، تنفتح دلالاتها من خلال النوافذ المفتوحة على دالة الانتظار لما هو قادم.

وسط هذا الفيض من الرموز تبدو المرأة الوحيدة التي تكابد زمن الانتظار، تشاطرها الحالة مجموعة الرموز كالطير والكأسين فهو طقس انتظار الذكورة القادمة التي تُستكمل فيها الثنائية التي ينبني عليها الوجود. ونعني فيه الإخصاب في الحياة. فالمغيّب الرجل، والمنتظر المرأة، وهي ثنائية شغلت المبدعين من أدباء وشعراء، فكل طرف يبحث عن ما يستكمل ثنائيته التي تعطي للحياة ديمومتها من خلال إخصاب الحياة، باعتبارهما رمزان للخصب والانبعاث. كذلك الطير والشجر والشمس والقمر. فالكأسان ينتظر أحدهما قدوم الآخر الذي يستكمل بوجوده دائرة الإخصاب. إن لوحة (دارا) محتشدة بالأشكال الهندسية التي توحي بدلالاتها الإخصابية للحياة كالمثلث

والمربع والدائرة، وهي رموز اعتمدتها الحضارات القديمة كرموز للآلهة وعلاقتها بالوجود وحركة الحياة. فهي لغة ثانية تنوب عن الأبجدية والحروفية بما تختزنه من دلالات، لأنها علامات قارّة استدلت فيها الحضارات واعتبرتها علامات تؤشر المفاهيم والأفكار بصياغات أسطورية. لذا فالفنان يُكثر من رسم الأواني النذرية إلى جانب الأشياء الأخرى في اللوحة لتشكل علامات دالّة على مفاهيم معينة. فالأواني تظهر على هيئات تعكس البهجة والزهو النذري الذي يشير إلى الاطمئنان النفسي. وما يوازي هذه الرموز ظهور المرأة على إيقاع رومانسي إلى جانب الرجل الذي تظهر رجولته واضحة مكملة لأنوثة المرأة.

إن شكل المرأة والرجل وهيئتهما عند الفنان جاءت في هذه التشكيلات متأثرة بالرسوم الفارسية في تجسيد الملامح والأزياء، وهي أقرب إلى رسوم الواسطي في إبداء الحركة والتداخل بين الهيئات والأشكال، كذلك ظهور الأشكال التجريدية كتوليف للرموز كالنجمة والوردة والطير والهلال ثم الأقواس. كذلك وجود تقابل بين انفتاح النوافذ وسعة العيون، بما يشكّل تميمة ومحتوى يعتمد التوليف بين هذه الأشكال والملامح الإنسانية والطبيعية في توظيف متمكن ودال عبر توليف الألوان والخطوط وهندستها وتوائمها كي تبدو أشبه بفرشة أسطورية تتمثل في بنية حكائية ونسق

أسطوري. فالسردية واضحة في لوحاته، والتي تشير إلى زمان ومكان، مثل الرجل المنعزل والمتطلع إلى عالم المرأة المطلة من النافذة والطيران المتجاوران معها، حيث تبرز العين ثاقبة، تحيطها منمنمات وأشكال هندسية صغيرة تشكّل إطارا ، هي أقرب للمنمنمات الفارسية من حيث المخيّال الفني. كل هذا يشكل من اللوحة نوعا من الحكاية المسرودة أو المروية عبر مجموعة من الكتل اللونية والرموز الأسطورية. وفي لوحة أخرى يحاول استخدام حشد من الرموز الأسطورية كالشمس والقمر، متداخلة مع بعض الرموز الشعبية التي أخذت من المفاهيم الشعبية قيمتها الدالة على المفاهيم والأفكار.

الأسطوري والواقعي

تبدو منحوتات (دارا حمه سعيد) ذات خواص بنيوية متحركة، فهي توحي بمتشكلات متنامية من خلال ما يظهر على سطحها وهيئتها الظاهرة، من روحية متحركة.

فالأجساد كاملة الشكل وتكمن فيها تلك العلاقة الثنائية بين الذكر والأنثى، وبما يحقق نوعا من توازن هذه العلاقة التي تقود إلى الدلالة الكامنة في المنحوتة، من خلال إشارات الجسد، سواء كان للذكر أو الأنثى. ذلك لأنها تستجيب إلى مجموع الرموز الأسطورية التي تحقق وجودها المثيولوجي، كرمز الشمس وعلاقته بالإخصاب والنماء، كذلك العصا ذات الحلقة رمز سلطة الذكورة. كما وان النهايات الحادة لظواهر المنحوتة، يشي بأزليتها وانتمائها إلى قوة البقاء، بسبب صلادة الزوايا المأخوذة من صلابة المادة النحتية، التي تضفي بصلابتها على الشكل والموضوع المنحوت، ليكون أداة تعبير عن بنيات متعددة. فالمنحوتات تقترب من طبيعة المنحوتات الرومانية، تأخذ من صلابة مادتها الحجرية. وهذا راجع بالدلالة إلى قدرة الفكر ونفاذه حتى بنيت عليه فكرة المنحوتة. فالسردية التي يشي فيها الجسد المنحوت، إنما توحي بالقدرة على البقاء والصمود والخلود. إنها مدونة الحجر وأبجديته. وما نلحظه في منحوتات (دارا)، لا سيّما التي تتمثل الآنية والنُصب، في كونها تشكل لها مركزا على شكل كتلة مضيئة تنحاز إلى المخيّال في التشكيل، وتتزود من المعرفة عند الفنان. وهذا يظهر من خلال ما تفرزه المنحوتة من أفكار تدور في فلكها أمام الرائي الباحث عما وراء الشكل. وفي منحوتة أخرى تتباين فيها الوجوه، وتظهر على قسماتها الحركة المعبّرة عن الداخل. لكنها جميعا تبدو بائسة تتطلع إلى الخلاص عبر النظر إلى الأفق المنفتح أو المطلق، حيث يتمثل من خلاله الضوء ثم الفجر والشفق، أي انفتاح كوة الأمل. وهو صراع أزلي يتجسد في هذا الشكل أو ذاك لعكس واقع الحياة في أزمنة وأمكنة من التاريخ.

ويعمد الفنان إلى تجسيد نظرته للجسد الأنثوي، من خلال منحوتة لـ ـ موديل ـ عكس من خلاله الحس الرومانسي، مجسّدا في قراءة الفنان للجسد الذي بدا دقيقا لم يفرّط في أجزائه المعبّرة من خلال الحركة والاستقامة، كذلك صفاء الوجه والبشرة. كل ذلك حقق فعلا فنيا قرّبه من الحلم، الذي تمرآى فيه الجسد الأنثوي. بينما نجده في منحوتة أخرى يُظهر الرجل عارياً تماما وسط فضاء مفتوح، وإلى جانبه بقرة منتفخة البطن وبضروع ممتلئة ومتجهة بنظراتها إلى الرجل. وهما رمزان دالان على الخصوبة، حيث يجد الرجل في البقرة تحقيقا واستكمالا لثنائيته مع الأنثى المتمثلة في البقرة كبديل دال على الإخصاب. وفي منحوتة أخرى يعمد الفنان إلى تشكيل مقطّعات تحتوي وجوها ورموزا. وهي اقرب إلى المدونة الجدارية مشكّلة من خلال المقاطع نوعا من

البانوراما. فالفنان يقترب في تصميم أشكاله من تصميم الأختام الأسطوانية، حيث تحتشد في المنحوتة الوجوه وحركة الأجساد، بما يدل على نوع من الصراع الذي يروي حكاية بشيء من التجسيد.

مشاهد من سائر الأيام

في لوحات الفنان (سليمان شاكر)، ثمة تجسيد للطبيعة بتوظيف مشهد عائلي يتطلع أفراده إلى الأفق المطلق، والنهر والمدى البعيد وسط طبيعة سحرية، جاهد الفنان على أن يجسدها بجمالية فائقة. وهذا أيضا يشكّل ردَّ فعل إزاء عوامل القمع، والذي تُظهره لوحة احتوت على مجموعة مقاتلة وسط بيئة الجبال، لتضع تاريخا مصورا لمثل هذا الفعل الكبير، فاللوحتان تكادان تقتربان من بعضهما من خلال المشاهدة، وهما رد وامتزاج بين فعلين متباينين. وتبقى الحياة اليومية من مشغولات الفنان فهو يجسد الناس في الأسواق والمحلات وبيئة الريف. مضيفا صور الأصالة المتشكلة من خلال القلاع والبيوت، لتأصيل المكان وبالتالي تأصيل الفكر. إن الاهتمام بالمكان في لوحات الفنان هي محاولة لإبقاء خصائصه، وهي أيضاً من الاحتجاج على محاولا انتهاك المكان وخرق قوانينه الطبيعية.

صـور القهـر

يحاول الفنان (علي جولا) تجسيد القهر الذي عانى من جرّائه الشعب الكردي، من خلال تشكيل كتل الأجساد عبر حركات لولبية تعتمد الأبيض والأسود ومشتقاته. فكأن الأجساد مخبأة في قبو أو ينهكها عمل ما. فلوحته عبارة عن تشكيل بانورامي مليئة بالرموز وتشكّل الأجساد على هيئات مكتملة تميل في تركيبها إلى التكعيبية في بعض الأحيان لكسر رتابة النمط، سيّما التوفر على الأبواب والشبابيك وعطاء الأرض ـ الغلّة ـ، ثم أشكال البيوت المتراكبة والمتجاورة، إشارة إلى الألفة والتقارب السيسيولوجي، حيث يعطيها الفنان نمطا من الحركة التي تُحيل إلى حيوية دواخلها. وتلعب الأشكال الهندسية دورا في خلق حركة تستكمل من خلالها دلالات الأشياء وزحمتها. فالألوان محايدة، يطغي عليها الأسود بدرجاته.

في لوحة أخرى ثمة تجريد للأجساد، حيث تظهر ثلاثة هيئات متباينة الحركة

والنظرة، وطفل يرقد في حضن رجل بائس، ووجه امرأة يتجسد على ملامحها البؤس والتطلع للخلاص عبر النظر إلى الشبابيك التي تشكل نوعا من استشراف الآتي. وما زال اللون الأسود واشتقاقاته يسيطر على سطح اللوحة المشوب بالألوان. لوحة تتشكل من طبقات، تحتوي على كتل بشرية :

* مجموعة تتحاور.
* رأس ثور تعلوه غلّة.
* جسد أنثوي سابح في الفضاء.
* مجموعة حيوات طولية، تحتويها مجموعة أشكال هندسية لكسر النمط.
* اللون مازال محايدا.
* وجود القمر.

هذه التشكيلات بما احتوته من رموز دالّة على مستويات من الدلالة كرأس الثور ودلالته الإخصابية، والغلّة التي هي بمثابة النذر المقدم للآلهة، والجسد الأنثوي الذي يستمد خصوبته من وجود الثور كرمز للفحولة والإخصاب. ثم القمر رمز الإله سين في الحضارات القديمة، الذي هو الآخر يرمز للخصب والنماء، لأنه يرتبط بالعطاء.

مروية الخصب

في لوحات الفنان (علي كريم) تشكّل الكُتل والخطوط بنية المعنى، وهي أشبه بالزخرفة، لكنها زخرفة خاضعة للشكل الهندسي فالخطوط المستقيمة تتجه إلى الأعلى ـ العلّيات ـ وهي كما تظهر حادة الرؤوس، أي تقطع بالمعنى لإثبات وجود شيء من خلال هذه الرموز الهندسية، سيّما وأن الألوان تبدو سابحة في فضاء يمتد لها جذر مائي مخصب، مع ميل للحروفية التي تظهر على سطح اللوحة صاعدة ونازلة. ثمة ميل للتقطيع الذي يبلور حيادية الألوان والخطوط، التي تظهر كما لو أنها تحكي مروية عبر تشكل الألوان والخطوط بشتى صورها وحركاتها. إن الفنان يحاول أن يجسد تأثير اللون من خلال تشكيله نوعا من الهارموني مع مجموعة الألوان والخطوط. فنظرته للطبيعة مبنية على أساس المتصور في خلق علاقة جدلية بين الموجودات، وبما يصل فيها نمط السرد اللوني والخطي.

السمكة والأنوثة

يتجسد في لوحات (عبد الرحمن كلهو) رمزان متناظران، هما المرأة والسمكة. فجسد المرأة نظير لجسد السمكة، من خلالهما تتبلور صورة الطهارة والبكورية والنقاء والأمومة الخالصة، لا سيّما وأن الألوان الزاهية مشتقة من الطبيعة، فالذي يتم في اللوحة هو نوع من التخصيب بين الطبيعة وجسد المرأة، لما لرموز النماء كالسمكة والاخضرار الذي يشكل بزحمته وحضوره على وفق إيقاعات متباينة بتخاطر دال على التخصيب، متخذا من السطح طرسا يُدوّن عليه مرويته أو سرديته التشكيلية. فهو بصدد تصور الطبيعة، مبتعدا عن نمطية الرؤية والكشف الظاهر لجمالها وسحرها، إذ نجده يغور في المتصور والدخول بغير المألوف أو المرئي، فثمة سطح أسفل كل ما هو مرئي، يحاول الفنان أن يسبر غوره، عبر إعادة تشكيل بنية الطبيعة بمفرداتها المتعددة والرمزية. إذ يرمز لجمال الطبيعة من خلال تزاحم الألوان والابتعاد عن تجسيد الأشكال المألوفة، أي النظر إلى البيئة نظرة شعرية. وهو وجود مشوب بحلم المرأة السابحة في فيض الألوان والطير الذي يتطلع بحركة رفرفة الجناحين نحوها، بينما تنعم المرأة بسلام بدلالة الغفوة اللذيّة التي تعطي لجسدها الأنثوي متعة التشبع بأسرار الطبيعة.إذ تبدو نساؤه متشكلة من مجموعة ألوان صاغها بمهارة.فهناك القطع بين الأحمر والأبيض وتداخل بقية الألوان بحيادية واضحة، وبما يظهر على الوجوه من علامات البهجة. فالسمكة والزهور بمثابة تطلعات رمزية تجسد نظرة المرأة للحياة. فمثلا هذه الحيوات لا تدور في فلك واقعي بحت، بل ضمن أفق متخيّل ورومانسي.

المخيّال والواقع

للفنان (قادر ميرخان) أشكال نحتية يدخل في صناعتها الخيال، واستخدام الدوائر المتداخلة كالثقوب مثلا وعلى هيئة عيون و أشكال فيها مجموعة من الرموز لا سيّما الأشكال التي تُمثل لقى مكتوب عليها بالخط الكتابي المسماري القديم.

ولعل ما استطاع أن ينفذ عليه أفكاره هو عمل السيراميك الذي جسد من خلاله أشكال وهيئات وكُتل تقترب من منحوتات الإنسان القديم، ومن النصُب التي اعتمدت نوعا من التداخل في الأشكال والإشارات، التي هي في الأساس علامات دالة على سردية تدون الأحداث أو طقوس للخصب، والشَعيرات التي تتشكّل من مجموعة مفاهيم ورؤى.

إن منحوتات الفنان تقترب من صورة المنحوتة القديمة التي ينهل منها الفنان باعتبارها دالات معرفية وموجهات إنتاجية تُسهم في خلق مخيال يستند إلى وقائع ثقافية شاعت في العصور القديمة بحيث شكّلت مع السرد التاريخي الشفاهي مجموعة من السرود في التاريخ، تكون مادة أساسية، يعتمدها الفنان، بإعتباره معيد لصياغة قديمة، وينزع إلى نوع من التلاقح المعرفي والثقافي.

رموز البيئة

تبدو الطبيعة في لوحات (محمد عارف) مصاغة من خلال تأثير عوامل القهر والموت جرّاء الحروب وقسوة الأنظمة السياسية، حيث يظهر الجبل في اللوحة في تناظر فكري مع بنية الإنسان المقاوم، إذ يبدو أكثر سموا وإضاءة، على الرغم من أنه محتقن بالدماء. يقابل ذلك مشاهد وخلفيات التشييع. هذا التداول مع جمالية الطبيعة، يحاول الفنان إحداث مداخلة معها، كي يدون نظرته وأفكاره ورؤاه، خاصة في اللوحة التي يظهر فيها حصانان تتباين حركاتهما، وحركة قوادمهما، غير أنهما يشيان بتناظر مع سمو الجبل بحيث يبدوان على هيئات متوثبة كرمز للانعتاق والثورة والجموح. فيما نجده يؤكد على الرمز من خلال وجود امرأة جبلية وعلى رأسها مجموعة طيور. تبدو المرأة ممتلئة ووسيمة ومبتهجة وهي تحمل نذورها بطقسية خاصة. كذلك ظهور بيوت آمنة تحت سماء صافية، وهي دلالة على حب الإنسان للحرية والسلام، المنعكسة أفكاراً خلال مفردات يومية يحاول الفنان اقتناصها. هذه المشاهد التي يحاول نقلها عبر سطح اللوحة ليؤكد مثل هذه الرؤية للواقع الخاص والعام. ففي مشهد المرأة الممتلئة الجسد وهي تقرّب منقار الطير من فمها، تبدو ملابسها زاهية وهي أقرب إلى شكل وهيئة المرأة الفارسية الريفية، وفعلها هذا فيه إفراغ لمشاعر الأمومة. وامرأة أخرى تتطلع بملابسها الحمراء الزاهية إلى فارس يمتطي صهوة فرس بيضاء كأنها في حلم، وهي متشبثة بعمود الخشب المتصل بالأرض. هذه الرموز يشتغل عليها الفنان كي يستجيب للاّوعي الذي هو أكثر غورا في استجلاء الحقيقة التي يبحث عنها عبر مشاهداته، ويجسدها من خلال لوحاته.

المقطّعات والرموز

يبدو الفنان (نامق علي قادر) صانع تمائم ماهر، وذلك حين يحاول تنفيذ اللوحة

على شكل مربعات تصطف متجاورة في تداخلها ومجاورتها لرموز متعددة كالصليب والثور بأشكاله والغزال والشمس والتفاحة والنجمة. هذه الرموز لها دلالاتها في الديانات والأساطير القديمة. ولعل الشبّاك يشكّل لديه دلالة، يضفي من خلالها معاني كثيرة، تؤكد الانفتاح وإطلالات المعاني وتعددها، ويتوفر على رموز يؤطرها بمربعات ذات ألوان متباينة أيضا.

ويلعب الخيال في مثل هذا التوجه الفني دورا كبيرا ، لأنّه يشكل ظاهرة في التعبير، تشي بقدرة الخيال على صياغة أشكاله وصوره ويحقق أدواته التعبيرية ففي إحدى لوحاته، تظهر فيها المرأة المجنحة ذات التاج الفاره وكأنها سابحة في الفضاء المتناهي، متأثرا بالمخيال لدى الواسطي الذي يهتم كثيرا بحركة الجسد، وتحقيق المعنى العام من خلال المعاني الجزئية.

إن ذهنية الفنان (نامق) ذهنية مرّحلة نحو ثقافة ورؤية قديمة في التاريخ، وهذا ظاهر من خلال تمثله لطبيعة الرسوم التي شاهدها وأنتجها العقل الجمعي والفردي في حضارات بابل وأكد وسومر. حيث عمد الفنان السومري على نحت يومياته، بسردية نحتية كمدونة، مطلقا وفاتحا أفقا يلغي الحواجز بين الواقعي والمتخيّل، ذلك لأن ذهن الفنان والإنسان السومري أساسا ذهن أسطوري. لذا نرى (نامق) يستدرج مثل هذه الذهنية ويرثها كحق انثروبولوجي تاريخي لسلفه الفنان السومري ليكون خلفا موضوعيا لبنية أساسية في الفن والفكر.

أما في مجال التجريد ـ الذي انعكس في لوحاته المعروضة في مجلة تاو العدد(٢٧) ـ فإنه يحاول إرسال شفرات متعددة من خلال سطح اللوحة، وهي دالات على ظواهر فكرية ومعرفية خالصة. إذ يلعب الجدار دورا في كونه يشكّل طُرساً لتدوين رؤى الفنان وانثيالاته التي توحي بمتن معرفي فلسفي، حيث يُثير مجموعة من الرؤى المتباينة من خلال التعبير، تقترب من بعضها في مجال النمط الذي يفكر فيه الفنان ليصوغ لوحته على متحرك معرفي يشمل بنيتها الداخلية والظاهرة، بما يضفيه على سطح الجدار من تشوفات وخلاصات لرؤى متباينة. كذلك في صياغة رؤاه ودعمها بالحرف، الذي يرشح معنى خارج كادر اللوحة. إنه أي الحرف يثير نمط التفكير، ويُفعّل الرؤى عند المتلقي البصري. فالإشارات هي جزء من التدوين العفوي لخواطر الإنسان، التي تغدو بفعل التراكم نوعاً من تشكيل رؤية خاصة ذات بنية متحركة في دلالتها. إن الجدار بما

يضفيه عليه من ألوان رمادية يقرّبه من اللون المعتق، أي يقترب من الوثيقة. وفي لوحة أخرى يبدو الجدار ذي اللون الأزرق الشذري، لإحتوائه مجموعة علامات، بحيث تتحول دالته إلى دلالة مكان قابل للاشتقاق. فالجدار يحتوي على باب مغلق. بمعنى يتوارى خلفه المجهول، غير أن الأقفال تحكم جزءاً غير بعيد عنه. هذه الأقفال تمتد لتتصل بسلسلة طويلة نسبياً. في مجمل محتوى اللوحة، بحيث نتوصل إلى نوع من التعبير عن جوّانية الجدار والباب. حاول الفنان هنا أن يختزل رموزه ويركز دلالتها بصورة محكمة. بينما نجده في لوحة مقاربة للسابقة في تعتيق اللون، إذ يقلل من إمكانية الإطلالة على مدخل فيه. مما يتوفر على حالة عكس الوحشة التي تظهر عليها الجدران وهي تختصر من البوح عما في خلفيتها، كذلك الأمكنة المهجورة، التي تقترب من غرف التعذيب الجسدي في دوائر التحقيق. إن العالق في ذهن الفنان المنعكس من خلال اللوحة بتجريدية خالصة يُشير إلى مدونة جمعية عن الأزمنة والأمكنة المرّة. إن الفنان في تنفيذ لوحاته تميّز بالدقة والحرص على أن تكون علاماته رصينة ومختزلة وموحية.

الولع بالطبيعة

يبدو الفنان (صباح محيي الدين مصطفى علي الزهاوي) مولعا بالطبيعة، التي تظهر في لوحاته على صورة البهجة والزهو، مؤكدا على الجزئيات الدقيقة في تجسيد جمالياتها. فالنهر والشجر والحيوات الأخرى ما يطبع لوحاته الانطباعية. كما وأنه يظهر المحلة والسوق، كما لو أنه يستدعي مفردات الذاكرة ليؤكد أصالة الأمكنة والأزمنة التي أنتجت علاقات حميمة، خاصة وجود الشناشيل والشرفات المتجاورة في اللوحة. كذلك البيوت والأزقة التي تظهر العفوية التي يعيش ضمنها الإنسان. ومقابل ذلك يعكس تأثيرات الحروب على مثل هذه الأمكنة الذاكراتية. فتأثيرها واضح من خلال الخراب الذي تركته الحروب. وأعتقد أن هذا الولع بالبيئة هو رد فعل لمثل هذا الدمار. وذلك بإصرار الفنان على تجسيد مثل هذه الجمالية التي تتحدى الخراب.

إن ما ينعكس على اللوحة من ظهور إنساني عبر ممارسة الطقوس بين مجموع الناس في الواقع الريفي أو في المدن، ليضفي على الحياة رونقها وتحديها لكل عوامل القبح. أعتقد أن الفنان يحاول أن يبني الحياة من خلال الفن. وهذا وحده دليل على أهمية الفن الذي يمارسه في الحياة. فمجموع الرسوم، عبارة عن وحدات سردية تعبّر

من خلالها الخطوط والألوان، لتضفي على الشكل رونقا ودلالة جمالية. إن الولع بالطبيعة، يعني في جملة ما يعنيه، نوع من التحدي الذي مارسه الفنان اتجاه عناصر المصادرة لجمالية الواقع، ومحاولة تخريبه ـ كما ذكرنا سابقا ـ فالفنان (صباح محيي الدين) مارس مثل هذا الفعل الخلاّق لتشييد معمار بيئته ذات الصفات الخاصة، في مدينة تزخر بالحياة والديمومة.

ضمن هذا السِفر من القراءة للفن الكردي، توقفنا على أهم ما يشغل ذهن الفنان، إذ ظهرت اهتماماته المتنوعة والمعشقة بكل ما حفل به التاريخ والتاريخ الأسطوري. مؤكدين على جذر الوعي المستلهم من المخيال الشعبي، كي يكون مادة تعبّر عن جوّانية الإنسان وتعكس همومه عبر عكس تاريخ الفرد والجماعة، فالفنان لم يغفل عناصر الطبيعة وتأثيراتها بإعتبارها ذاكرة لمكان يعج بالمفارقات.

الرؤى المكثّفة للفن

إن الوقوف على دلالة اللون والخط في تجسيد الظواهر والحالات الإنسانية في اللوحة التشكيلية، يتطلب النظر إلى مكونات اللوحة واعتبارها وحدة سردية متضامنة. فحين يتصل اللون مجردا معمماً ومتخصصا بجهد إنساني كبير هو ـ الحضارة ـ، فإنه دال على اختيار لثيمة فلسفية فكرية، ذلك لأن مجمل الدراسات المركزة والمكثفة أتت على اللون كأساس. ومن هذا المنطلق كانت الصلة مبنية على منطق الابتهاج والإشراق والزهو. فاللون عاكس للبهجة، وضامن للاستقرار والطمأنينة النابعين من الاتصال مع الحياة، والنزوع إلى المحافظة عليها، ومحاولة تطويرها. من هذا يكون مركز اللون نفسيا مرتبط مع البهجة التي تؤسس المنطق الذي ينبغي أن تكون عليه الحياة. وهذا يقود إلى البحث عن الآلية التي تتوافر على جهد التحقيق لا الإدعاء الفضفاض. إن ارتباط اللون بالحضارة، يعني من مجمل ما يعنيه ؛ هو العلاقة مع الرؤى الكامنة في النفس الإنسانية، والباحثة في كل دأبها عن الأساليب الشفافة التي ترتبط بالروح في أشد مستوياتها تألقا وزهوا ، وهو موقف حازم ودال على قبح الحياة التي نعيشها، ومحاولة البحث عما يؤنقها ويرتقي بها. فاللون والحضارة كما ذكر ـ الدكتور فائز يعقوب الحمداني في كتابه اللون حضارة ـ رد على الظلام تخلف، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار التناظر في الكون. فحين وصف الرب الكون لم يقل إلا.. كان الكون عماء وظلام. ثم ابتدأ التشقق الذي أحدثه النور بلونه الصافي والمثير لجدران الظلام (السود) الذي يقود إلى الموت البطيء، بسبب ارتباطه باحتضار وموت عناصر الحياة. وما تلا فعل هذا التشقق من بهجة الألوان واتحادات المياه مع اختلاف درجة عذوبتها ـ اعتماداً على ملحمة الخليقة البابلية ـ كان اللون أساسا ، فهو متشكل إسطوري يماثل علاقة الألوان والخطوط والانحناءات والكتل بمنطق الأسطورة، لأنه يحيل إلى ما هو ضمن التشكل الداخلي في لوحة الكون وليس في خارجه. وكذلك تفعل اللوحة، بسبب كونيتها في التشكل. ولعل التأكيد على بهجة اللون، دليل على جُهد الفنانين أولئك الذين أشّروا عبر لوحاتهم على واقعهم المرير والمفرح، كما عبر فنانونا عما يدور في فلك الحياة زمنئذ. إن ربط اللون بالحضارة يعني تأكيد قول الرسام (ديلاكروا) من أن عمل الرسام بدون تلوين هو إيضاح وليس رسم. إذا كان القصد عملا غير النقش. فاللون بالتحديد

هو الأساس الجوهري للرسم، وهو يعطي مظهر الحياة •

إذا ما وقفنا أمام تجارب متباينة للفنانين في العالم من خلال رؤاهم وآلياتهم ونظرتهم الفلسفية للحياة، فأنها لا تتقاطع مع دور الفن ووظيفة في الحياة. إننا بإزاء مشهد في مجموعة مشاهد زاخرة بالتجارب، إستطاع الفنان أن يعكسها بكثافة متميزة معتمدا الآلية الكاشفة عن الخصائص الذاتية للفنان عبر لوحاته.

ففن (الهايبرالية) وهو فن الواقعية التي تضخم الواقع وتبالغ في تصويره. تنطوي على توجهات معنية بالواقع عبر الاستعاضة عنه بما يشبه المسوخ وهو عالم افتراضي، وهذا شأن الإبداع في الفن، في كونه يحقق الرؤية التي عليها المبدع، فيما هي محققة لنظرات الآخر الذي يتواءم مع ما يبصر ويشاهد ويتفحص. أو كما قال عنها (أمبرتو إيكو) الكذبة الموثوق بها. وهنا يعني الصلة التي يقيمها الفن مع الآخر، عبر التداول المستمر، بمعنى إقامة جسور العلاقة بين الفن والمشاهد الذي يئم قاعات العرض طواعية.

وهنا لابد من التأكيد على مثل هذه التوجهات في الفن التشكيلي وفن التصوير الفوتغرافي؛ في كونهما يخلقان واقعاً غير موجود من خلال استخدام الإشارات المستلة من الواقع حصرا.ولعل الفنان الأسترالي (رون ميوك) خير مثال لمثل هذا التوجه، استنادا إلى رؤية الفنان نفسه للواقع الذي يصفه بفاقد الإثارة وبالتالي أفقدنا الإثارة أيضا. وهذا سببه فقداننا الإحساس بجمالية الحياة. ويرجع السبب في ذلك إلى سلطة الآلة الصناعية، والعلاقات التي تبتكرها آلية الصناعة وما تخلقه من منظومات فكرية تطغي على رهافة إحساسنا بالجمال. وهو فعلا عمل صادم كما وصفه النقاد. فالناظر إلى لوحة الفتاة وجسد الرجل العاري، التي تشكل بالنسبة لجسده مفارقة نسبية دالة. إضافة إلى ماجسده الفنان عبر نظرتي الفتاة والرجل من بُعد رؤيوي يشي بما هو خارج الصورة. فعلى الرغم من ضخامة الجسد واكتماله، إلا أنه يشير إلى رؤية بالنسبة للفتاة وهو أمر يؤكد صورة مثيرة، ليس بشكلها الظاهر، وإنما من خلال ما تضمره الفتاة من نظرات مسبقة. فالذي يحصل في الصورة هو حوار صامت تشي به مكونات ظاهرة وخفية في آن واحد. وكذلك الصورتان للرأس المغمض العينين، والمشير إلى ما تتوصل إليه المشاهدة في علاقتها بالمكون الداخلي للمشاهد، أما الثاني فإن المفارقة بين نظرة الشكل للصبي، ونظرة المرأة والرجل، كذلك في دلالة الشباك المفتوح في

القاعة. المفارقة توحي بالحرية المفقودة عند الصبي، تقابلها الحرية عند النموذجين مركزة في الدخول. لكن الإشارة تؤكد على التماهي والخدعة البصرية بدلالة الفقدان عند الطرفين.

فيما أشار إلى أن الفنان (فابيو ماريا لينارى) وهو إيطالي ؛ في كونه ذو أسلوب تعبيري وسطوة لونية تتلاشى معها حدود الأشكال المتضمنة في العمل. لقد عُدَّ اللون في التعبيرية واحد من الوحدات المهمة والأساسية في اللوحة. لذا لابد من التأكيد على علاقة اللون بلوحات الفنان هنا، انطلاقا من العلاقة المضطربة بالواقع، واقع المدينة وليلها الذي يُقشّر الوعي ويبقي المرء منقطع الأنفاس بإزاء جمود المدينة وقلبها البارد. ولعل اللوحات قد أشارت إلى مثل هذا الانطباع الذي يوحي بعدم التوازن عبر ارتفاع الهياكل بعضها على بعض، وضبابية الفضاء، فيما تعبّر لوحة أخرى عن النسبة التي تشكلها امتدادات الهياكل إزاء الفضاء على العكس من اللوحة التي يطغي على كادرها الهياكل. كما تؤكد لوحة ثانية على المفارقة بين الأشكال القريبة والبعيدة. ولما كان اللون، وحدة أساسية في اللوحة، لأنه ينقل المشاهد من منطقة معرفية ورؤيوية إلى أخرى، بمعنى لا يكتفي بما يوحيه في سطح اللوحة وداخلها،، وإنما يحيل إلى خارجها، وذلك باتصاله مع مجموعة علاقات تعطي معاني متعددة، فهو هنا بمثابة الشفرة التي تنبئ بمفاهيم أخرى. وبذلك فهو يوسع دائرة المعنى في مجموعة علاقات فنية ـ نصية. لذا فاللون له علاقته بالتجريد، فإن الثاني يحرر طاقته من المحددات الشكلية المسبقة، استنادا لمفهوم (أينشتاين) للطاقة.

إن الفنان الكولومبي (كارلوس جاكانااميخوي) عكس شدة الالتباس بين الفن والإنسان، الذي يوحي بالمفارقة وتوفر الفراغ بين الطرفين وذلك لأسباب كثيرة منها علاقة الإنسان بالوجود المادي البحت وعدم اعتماده على وعيه الخاص بالعالم. مما أضفى إشكالية معرفية طغت في معظم ما طغت على العلاقة بالفن حصرا. وهنا تكون محاولة إزاحة مثل هذه الرؤى تتطلب حسب ما يراه منظرو التجريد ؛ الصفاء الروحي بالنسبة للمتلقي، وخلق علاقة مباشرة بين اللون وبين الإحساس المجرد لخلق حالات تبرير لمثل هذه العلاقات. وهنا تجدر الإشارة إلى أن ثمة أمثلة يمكن استنباطها من أعمال الفنان المذكور، ومنها نظرته لقرص الشمس وما يوحي به من دلالة. فالفنان يمكنه أن يجد علاقة إيجابية بين اللون الأسود داخل اللوحة ويعتبرها محطة استراحة

كما في إحدى لوحاته. كذلك نجدها في لوحات أخرى من خلال إيجاد علاقات جدلية بين الألوان وتناغمها عبر إحداث نوع من السردية القائمة على توفر السببية في العلاقة وتناغم التدرج اللوني، حتى لو كان محدثا قطعا كما هو اللون الأسود مع الأبيض مثلا ،غير أن التجاوب الهارموني يعطي مثل هذا الانسجام الذي يضفي على اللوحة بعامة تقبلا لما تحتويه من انعكاس لمعاني توحي بها كل مكونات اللوحة على اختلاف المشاهدين. وفي أحدى اللوحات نجد أن السطوع الذي يضفيه على سطح اللوحة ومكوناتها يكون أشبه بنور القمر الذي يكشف الزوايا بالرغم من انتشار مكونات اللون الأسود. ودلالته السببية.

إن ما أثار الفنان كما الأدباء والمبدعين بعامة ؛ هي العلاقة القائمة بين الروح والمادة، متمثلة في علاقة الروح بالجسد. لا سيّما جسد المرأة وجماله. إن هذا الحراك الذي هو في الأساس حراك فكري جمالي ليؤكد على أن (أدوار مونيه) مثلا جعل الفتاتين العاريتين في اللوحة تنظران إلينا. وهو بذلك أنزلها من عرش الأنثى المقدس بمحاورتها للمتلقي عبر الجسد والروح معا . وهو بذلك أعطى لأنموذجه الأنثوي قدسية أخرى متحركة ونامية متشكلة من رؤية المشاهد لها على قماش اللوحة وعدم إبقاءها محنطة داخل اللوحة. بمعنى أحدث تجاوبا بهذا الانزياح الرؤيوي، على العكس من الفنان الكلاسيكي الذي تكون نساؤه خالدات وعلويات. وهذا يتجسد من طبيعة الممارسة التي تجريها النماذج الأُنثوية داخل اللوحة عند كلا الاتجاهين، وما تؤل إليه العلاقة ودلالتها التي تبشر بأفعال سردية خالصة تعطي مفهوما حياتيا ودرسا في ما تعنيه القدسية للجسد الأنثوي، وكذلك تجديد النظرة لهذا الكائن الذي يوحي بالممكنات واللاممكنات بالتعبير السايكولوجي والإنثربولوجي وحتى المثيولوجي. وهنا يمكن اتخاذ الفنانة الإنكليزية (ستيفاني روو) مثلا في التعبير عن هذا النمط، ومن لوحاتها أ نموذجا للتطبيق. وهذه الرؤية تطورت في الغرب المعاصر باعتبارها تمثل نظرة متوازنة للجسد الأ نثوي انطلاقاً من مصممي الأزياء الذين أخذوا ينظرون إلى وظيفة الزي بوصفها ليست هي التغطية الأنيقة للجسد بقدر ما هو الإظهار الأنيق له. لذا فـ (ستيفاني) تؤمن بأن الجسد هو خير من ينقل الرسائل، انطلاقا من إيمانها بأنه الوجه الدنيوي لروح المرأة، وأن روح المرأة وجسدها كيان واحد. وهذا يحيل إلى مفهوم أساسي في الوجود، كوننا لا نحتاج إلى هذا الجسد الدنيوي وهو يتلبس بالقدسية لكي نراه كما يجب بعيدا عن دوافعنا الدنيوية، وإنما علينا أن نرى كيف

تعيش المرأة مع جسدها لنفهم حقيقته وحقيقة الروح التي يمثلها. لقد لخصت رؤية (ستيفاني) ونظرتها للجسد وعلاقته بالروح من خلال التأكيد على إيمانها بقدرة هذا الجسد المقتصد في إيماءاته والمتحفظ في ظهوره على أن يؤكد توحده مع امتداده الروحي. وقد أكدت اللوحات على أن نماذج لنساء، كانت قد طغت على أشكال وجودها داخل اللوحة صفة التأمل بالجسد أولا من خلال ما منحه من هيبة التأمل، لا سيّما في ما هو خارج الوجود فالأولى منشغلة وبإرتخاء فيما يوحي به الذهن وما يؤكد ذلك اعتمادها على اليدين فواحدة كانت قد استندت عليها والأخرى أرختها على الفخذ. وقد أسهمت الخطوط والظلال في تجسيد مثل هذا المعنى. بينما الثانية أتاحت للمرأة شدة انشغالها بما هو مبصَر أسفل قدمها على الرغم من نصف عريها، حيث لم يشكّل مثل هذا المشهد شيئا سوى نظرة التأمل هذه. في حين كانت الثالثة قد أوحت بشدة محافظتها على خزينها الأ نثوي من اعتبارات اجتماعية وأ سرية فوضعت كفيها على منطقة حساسة بينما ضغطت على قدميها على بعض، دليل وضعها النفسي وما سببه لها إظهار قطع من جسدها (كموديل). هذه المتشكلات في اللوحات أظهرت بشكل قاطع رؤية (ستيفاني) على الرغم من محدودية النماذج.

إن ما يحيط الفنانين من حراك فني وحضاري، أسهم في تجلي المشهد عبر جعل اللوحة بمثابة إيقونة دالة، مستلهمة من روح البنية التي عليها أفكار الفنان المتجسدة في مشهده التشكيلي ـ اللوحة ـ، وبذلك تندرج ضمن آلية الكشف واستشراف القراءة. وهي إشارات مدروسة وإن صدرت بعفوية إنتاجية مستوعبة الخصائص الذاتية والموضوعية، ودلالاتها تتركز في شعريتها حصرا واتخاذها ناصية الاختزال الموحي الذي لعبت في تشكّل بنيته الشعرية وليس المنحى الدراسي فقط. فـ (الهايبريالية، نيويورك فتاة الليل، الجسد صوت الروح، المدينة الفارغة، للحي فضاء الجسد، الطفل الهارب من الجنة، للّون جسد أعمق) خير مثال على ما نقول، لأننا نراها اكثر تعبيرا وشدا للمتلقي بما توحيه من دلالة موجهة للقراءة. ولعل عنوان مثل (الذين نسيتهم الآلهة) ما يؤكد حسنا القرائي هذا، بخصوص أعمال الفنان الدنماركي (يان أيسمان) ولنوجه قراءتنا إلى اللوحات الأربع فقط. إن العلاقة بين العنوان هنا ومحتوى اللوحة واضح من خلال الجدلية التي إنبنت عليها اللوحة عبر طبيعة العناصر التي احتوتها القماشة من جهة، ومن خلال السردية التي تحكمت بالأفعال الموحية ببعدها الفكري المحض من جهة أخرى. فلوحة (الجدار الأسود) ثمة مكان ينشطر إلى نسبة كبيرة من

الظلام غير الطاغي والضوء الذي يتداخل من مصدر يكشف الأجزاء. الظل والضوء يندمجان في حركات هي أقرب إلى الهندسية، بمعنى أن هنالك إيحاء بنظام ما يتحكم بالمشهد خارج وجود النماذج التي هي امرأة تقابل رجلا وعلى عري جسدي، تسترهم قطع من القماش. يفصل بينهما مربعات توحي بتوفير قدرة على اجتيازها، لأن كل ما يحيط بين الكائنين هو محاولة الاقتراب من بعض في الجانب الآخر القريب ثمة طفل يتخذ من أحد المربعات مكانا لجلوسه. فإذا كان الاثنان يحتلان مستطيلات لونية خمسة، فالطفل يحتل مثلها. إذ نلاحظ أن المرأة قد اجتازت المربع ووقفت على أعتاب الأبيض، بينما الرجل يضع نصف قدمه على الأسود والآخر بنصفه على الأبيض، بينما الطفل يحتل الخط الفاصل بين الأسود والأبيض، وهذه إشارة على محنة بايلوجية إنجابية. ولعل الإقتراب والحركات ذات البنية الإخصابية دليل على تبدي الوجه الآخر لعلاقة الجسدين إنتاجيا. (استعملنا اللونين في الشرح لتوفرهما في اللوحة حسب الطبع وليس اللون) وثمة كوز ماء موضوع على مدرج يكشفه ضوء باهر. المرأة مطأطئة رأسها كأنها في حيرة من أمرها، أو أنها عاجزة عن الإجابة بينما الرجل يبسط ساعديه مظهرا تساؤله. هذا المكون من حراك وحيثيات في الخطوط والظلال والضوء تمنحان المشاهدة حراكا قرائيا فالذين نستهم الآلهة هم في حيرة من أمرهم في ما يخص العطاء البايلوجي الذي يشكل سر الحياة وديمومتها متمثلا بالطفل المرتقب. وما شكل المحتويات سوى إجابة تنطوي على فقدان الإرادة، مما يوطد العلاقة بين العنوان ومحتوى اللوحة آنف الذكر عند الفنان. أما في لوحة (أربعة توائم تتعبد بركانا) فهي لا تختلف في معناها عن الأولى فالأجساد العارية التي تؤدي حركات تسلبها إرادتها وتضعها في منتصف الفاصلة في الضياع العام وهي تقدم آخر قربان للآلهة، فهي منسية تماما بسبب تيهها. في ماتكون لوحة (اللؤلؤة الزرقاء) على كثافة من المفارقات بين الرجل والمرأة وهما على افتراق محيّر لهما. تكبل المرأة يديها في حجرها، وأقول تكبل بسبب العلاقة بين حركة الكفين والساعدين ورفع الرأس تضرعا للسماء. وهو طقس للعبادة والتضرع إلى مكان الآلهة في الأعالي. وهو معتقد متجذّر في تأريخ البشرية في علاقة السماء بالرب وعرشه. في حين نرى الرجل يشبك ساعديه على ساقيه مطأطئا رأسه في يأس تام، وعلى جانبهما جسد مسجى ملفوف في قماشة توحي بالكفن. مع إناءين للماء ليس بعيدا عنهما. وثمة فضاء مفتوح. هذه المكونات تضعنا أمام حالة إنسانية خاصة، تشير إلى الحيرة بالنسبة للكائنات المحبطة، مقيدة

بسؤالها الأزلي في الوجود، فهم منسيون فعلا. أما دلالة لوحة (الحافّة الذهبية) وهو عنوان كنائي يمنح المعنى الآخر خارج دائرة الإشارة المكنية هذه. فالجسد العاري يحتل ثلث المسافة العمودية فهو يجلس على منصة هي عبارة عن خط، في حين يدلي بعمود إلى الأسفل يوحي بالقياس الذي يتعمده النموذج للتعرف على مبلغ افتراقه ونأيه عن الأرض. فمكانه دال على منفى جسدي قسري. وهنا تتجلى علاقة العنوانات بالمحتوى، التي تبدو إنتاجيا زاخرة بالبلاغة في التعبير.

ولعلّ خير ما يشغل المبدع هو المكان ضمن علاقات المدن وأشكالها وهيئاتها وتأثيراتها على الإنسان. فالمكان هو الوجه الآخر للروح. وهذا القول يفتح الآفاق للعلاقة مع المدن التي تبدو على وفق رؤية الفنان وتجربته على تباين واختلاف في البنية الذاتية، سواء للمدينة أو النموذج، ذلك لأن شكل المدينة في اللوحة هو استبصار للرؤية الذاتية الناتجة عن مجموعة متحكمات بالسلوك والتأمل. إن ما يتجسد على قماش اللوحة، هي مجموعة خطوط تجمع بين الظل والضوء، ومن مجموع هذه العلامات الباهرة تتشكل الرؤية للمكان بكل تفاصيله، انطلاقا من العلاقة بين المكان والروح، ومستوى تجاوبهما مع بعض، ودرجة تناغمهما وانجذابهما ونفورهما عن بعض. كل هذا يتمثل في اللوحة باعتبارها الآلية التي تشكل الأداة عند الفنان. فالمدينة تغدو في هذا أشبه بالحلم الزاخر بالمتنافرات والإنجذابات، بالاطمئنان الذي يوحي بالبقاء، والقلق الذي يؤدي إلى النفور، وجميعها حالات إنسانية تشير إليها اللوحة عبر الضربات اللونية،لا سيّما ضربات الفرشاة ذات الإيقاع الحاد، والتي هي بديل عن الصرخة مثلا ، كذلك تشكل المحتويات ووجودها داخل المكان وسكونها كالأواني والخزائن والطاولات وغيرها من محتويات المكان فمدن (غوستافو آكوستا) مثلا أكثر دلالة على الوحدة والوحشة وهذا ما تجسد في لوحاته التي احتوت (الجسور، المدرجات، المداخل، الأفق). إذ تبدو على معاني هذه الأشكال الظاهرة أنها توحي بمعان أخرى لم تُعلَن، فلوحة الجسر افتقدت لحيوية الإنسان، وكذلك لوحة المدرجات والهياكل الضخمة. هذه الأشكال للمدن تبدو على حالة من الوحشة بسبب السكون الذي يلفها، والمقارنات التي تُحدثها الأبعاد الهندسية. ناهيك عن لوحة الشوارع المتقاطعة ودلالة عمود الكهرباء الساقط على الأرض. والعتمة التي تلف الكادر خلف الشارع.

ولعل الفنان (دييغو ريفيرا) يذكرنا بالفنانة المكسيكية (فريدا كاهلو) وعذاباتها

النفسية، التي أعطت لنماذجها صفة التأمل والاستبصار في ما هو (موديل) مستنبتة في اللوحة ما هو مضمر في قاع النفس الإنسانية. والذي يذكرنا بها هو شدة اهتمام الفنان (دييغو) وولعه بالأشياء والنماذج البشرية، حيث يعكسها على ضخامة مبالغ بها. إن مرد هذا يعزى إلى حب الفنان لإنسان هذه الأرض ونظرته له، فلوحاته تعكس معاناة الإنسان وشدة حيرته في الوجود وهو يمارس طقوسه اليومية التي تربطه بالحياة جدليا.

وأعتقد أن محطتنا الأخيرة بشأن الفنان الأمريكي (أندروويث) وواقعيته الشعرية وخصوصياته اللونية. إذ أن ألوانه باردة صحراوية. فلوحاته مفعمة بحالات الانتظار والتطلع والانكشاف للطبيعة عبر إقامة صلة معها. هذه الصلة مبنيّة على شعرية خالصة، فالطبيعة ملاذ روحي كما تبدو في اللوحات. ففي لوحة (الشتاء) نجد النموذج يسبح في فيض الرمال منحدرا بلذة فائقة بتدرج توحي به الحركة داخل اللوحة التي تغادر سكونيتها. بينما لوحة (ريح البحر) على درجة من الحلمية والرومانسية، لا سّيما في شفافية الستائر التي تشبه نسيج العنكبوت رقة، تهدهدها ريح خفيفة على إيقاع موسيقي أمام فضاء ينفتح أكثر على النافذة. بينما في عالم كريسينا المتشبثة بالأرض والمتطلعة إلى بيوتات تمارس حلما أخّاذا واضحا بعيدا عن الاستلاب والمحق. إنها فضاء تتخلله رؤى وأفعال دالة على العلاقة المكينة بالحياة متمثلة بالخلاء المنفتح وهي الألوان التي توصلنا إلى نصف الطريق في لوحة ريح الشتاء حيث الانتظار. إن هذا الفنان قد وجد على أرضه التي ظل فيها وفيا لطقوسها وزمنه الحقيقي. لقد جعلنا (أندرو ويث) نكتشف في عالمه صورة لزماننا الذي أضعناه في رحلة الحياة، ودلنا على طريق يربطنا به من خلال انتمائه الحقيقي للمكان... وشعريته.

لقد كانت رحلة الدكتور (فائز يعقوب الحمداني) ناقدا وباحثا مفيدة لنا عبر كتابه (اللون حضارة) إذ اكتشفنا من خلاله حيزاً من اللوحات التي مارسنا من خلاله قراءة محتويات اللوحات لكبار فناني العالم حيث توصلت قراءتنا إلى الكشف عن عوالم زاخرة بروح الأسطورة والموروثات والنظرات الوجودية وقلق العلاقات الإنسانية التي شابتها الشروخ. كذلك بما احتوته من حيوية ومستويات من التعبير الفني.

وحدات النص التشكيلي

إن السعي لدراسة عمل أي فنان ؛ يوجِّب علينا التعرف على متشكلاته وخاصية الحاضنة التي ضمته. لأنها المفتاح الذي يؤدي إلى الداخل، عبر الباب المغلق أو الموارَب. فالنص التشكيلي ـ اللوحة ـ يرشح المتن المعرفي من خلال تشكيلات عالم اللوحة وعلاقاتها الداخلية. ذلك لأن خاصية القراءة البصرية هي الحفر في الأجزاء ومناحي حركة الألوان والخطوط، الضوء والظل، والنظر بإمعان إلى كل ما يترتب جرّاء انسكاب محتوى الوعي واللاوعي والتخيّل، من أجل الوقوف على ما هو غير مرئي في المرئي. فالفنان ليس أداة لنقل الواقع. وإن حصل هذا لدى الانطباعي، فإنه أيضا يشتغل على الكثير من المثابات الرؤيوية والفكرية.لعل الحلم واحد من تلك الوحدات التي تمنحه قدرة التداول والتماثل ثم الإحالة. لا سيّما جمال الواقع وقبحه حيث ينّمان عن ذات متفردة، لها قابلية الدخول، ولها درجة من الحساسية الفكرية والفنية، بما يؤهلها لإدارة النص التشكيلي على هذا النحو أو ذاك.

ولعل إشارتنا هذه تؤدي بنا إلى تناول العلاقة بين الفكر ـ المعرفة الشاملة والخاصة ـ عند الفنان. ذلك لأننا بمواجهة نص له مستلزماته وأسسه، ليس الحرفية فحسب، بل ما يمكّن النظر إليه من خلال الكشف عن العلاقة الإبستمولوجية بين نص ـ اللوحة ـ وحيثيات تنفيذها. فمثلا لمحاولة الاستعادة لنشاط جماعة الأربعة إبان السبعينيات من القرن الماضي ؛ يمكننا للوهلة الأولى الوقوف على أهم قراءة لنشاطهم، أو حتى تشكلهم. وهنا لابد أيضا من النظر إلى الحاضنة التي أنتجته، وهي فترة زمنية كانت زاخرة بالمنجز السياسي والانفتاح الثقافي الذي أنعكس على المنجز الفني وكذلك الفكري، ليس من باب عكس الواقع فحسب، بقدر ما كان الإشارة التي أيقظت ذوات الأربعة أو سواهم من الفنانين، بخصوص علاقة الفن بالمعرفة الخاصة والعامة المميزتين. فلأنهم على صعيد الفرد والجماعة يتميزون كسواهم بالثقافة الشمولية، ولأنهم يدركون ما لوجودهم الفني من قدرة على التأسيس والتأثير، ولخطابهم التشكيلي من إمكانية تشكيل صوت معرفي ـ فني، يؤطر فعاليتهم، ويؤسس رؤيتهم. لذا فإنهم ـ بإعتقادي ـ استطاعوا أن يجدوا منطقة وسطى تلتئم فيها حالة التوافق وتحقيق الاقتراب الفني. ليس من باب الذوبان في كتلة واحدة، بقدر ما أعطوا

للذات وإمكانياتها القدرة على التجاور مع الآخر، لتشكيل رؤى متقاربة. وهذا ما يؤكده اشتغال هؤلاء الفنانين على أبعاد جمالية وفكرية ـ معرفية ـ متقاربة، لا توحي إلاّ بالمعرفة الكبرى بالجمال وقدرته على التوافق في تشكيل المعنى، بسبب المثابة المعرفية الخالصة التي دائما ما توجز المسافات وتختزلها. فجماعة الأربعة وسواهم ممن كان يؤصل نظرته على وفق تجارب مهمة في حركة التشكيل العراقي كـ (جواد سليم والدروبي وآل سعيد). أقول العراقي، مؤكدا بذلك على طبيعة الفكر الذي حمله هؤلاء، والذي شكّل المعيار الحقيقي للنظر إلى الواقع بكل مفرداته وإلى طبيعة الموروثات، لا سيّما ما أنتجه العقل العراقي ضمن حضارة وادي الرافدين. فالناظر إلى مثل هذه التجارب، يجد عليها خاصية ذاتية متشكلة من خاصية الموروثات العراقية، وانطلاقا من الواقع ومحليته، خاصة حراك التجريب والتجريد، والكيفية التي جرت عليها عملية التخصيب المعرفي ضمن مجال الأساطير والتراث والموروث الشعبي والطقوس الدينية، مجسدة عبر ذاكرة نشطة ومخلّقة.

من هذه المقدمة ؛ نخلص إلى أن الفنان التشكيلي الذي عنيناه قد بدأ من إمكانية ثقافية أهلّته للنظر المتنوع والفحص الدقيق. وهنا نعني بطبيعة الحال الثقافية التي من شأنها أن تضيف نقلة نوعية جرّاء حراكها المعرفي العام. وقد أنطلق هذا المنحى ومن ثم تجسد من خلال طبيعة المنجز. فالرائي للوحة ـ النص ـ، يستطيع استحضار آلياته في القراءة، بسبب حجم الاشتغال وخاصياته ودلالاته، وبالتالي بما يظهره من اكتناز معرفي ذاتي وعام. فالمشهد أو الظاهرة المنعكسة في اللوحة لا تعني ذاتها بقدر ما تفتح المغاليق أمام الرائي. فهو يتعامل مع ما توحي به اللوحة مع ما وراء التشكيل الذي إمامه ـ اللامرئي ـ، لأنه بمواجهة ـ مرئي ـ متفرد وموحي، بعكس خصائصه وحركته الداخلية بما يقيمه من اتصال ـ تماثل ـ من آليات لأجناس أخرى، لعل المتخيل يشكل في هذا عنصرا محركا ، يستطيع من خلاله الفنان أن يحقق بُعدا رؤيويا بعيد المدى، يحيل الأشياء والثوابت في اللوحة إلى موحيات، ولا يبقي سطح اللوحة ساكنا. فالفنان هنا ينطلق من مسألة أساسية نوردها هنا لتأكيد ميدانية المعرفة والثقافة عند الفنان ؛ ألا وهي الكيفية التي يتعامل بها الفنان مع المادة الخام، منطلقا ابتداء من فهم الحقيقة الثابتة في توفر ذاتية خالصة في الخامة، وذاتية خالصة عند الفنان، وبالتالي ذاتية ثالثة في المنجز الذي هو نتاج الذاتين معا. هذه النظرة الجمالية والفكرية تحيل إلى الكيفية التي نُفذ عبرها النص. فالمادة الخام ؛

كالألوان والصلصال والخشب ومكونات الأشجار والنخيل والمعاجين بشتى مصادرها والمشاهد والظواهر وصولا إلى الشفرة والفرشاة. كل هذه المكونات والآليات في آن واحد تمتلك خاصية ذاتية لابد من معرفتها ودراستها، ثم وعيها كيما تُطوَع لتخصيب النص. هذه الذات لابد أن تتوافق وتتجاوب مع ذات الفنان ـ جدليا ـ من أجل الاختيار أو الوصول ـ جدليا ـ أيضا إلى المنطقة المحايدة من باب الدلالة. وهو فعل لم يكن سهلا على الإطلاق، لأنه (تخصيب وحمل وولادة). وهذا يعني إمكانية عالية لذاتين. من هذا نرى أن المنجز الذي تضمه العارضة أو الجدار ؛ هو حاصل تحصيل ضمن مجال وحيز المتلقي. لكن ما يميز هذا عن ذاك ؛ هو القدرة الذاتية الخالصة المتمثلة لذاتين سابقتين. لا سيّما التأكيد على الذات العارفة والمتمثلة. وهي ذات الفنان. وهذا أيضا ينصّب على تجارب استفادت من الموروث بعامة والتراث بخاصة، من منطلق التعاشق الذي يعتمد اللاوعي ليحقق الوعي في هذا التمثل أو يمكن أن نطلق عليه ـ التناص ـ من باب التوظيف وليس الاقتباس والتضمين.

تشكيلات الذات في النص

لعلنا في مقدمتنا أعلاه، عنينا أيضا الفنان (عاصم عبد الأمير) يعدّه واحداً من الفنانين الأربعة، وعنينا بذلك كونهم ينتمون بشكل موضوعي وذاتي إلى الرواد ومجايليهم ممن يؤصلون حركة التشكيل على أسس رصينة. ثم أننا بتناولنا أعمال الفنان هنا، لكونها منتج دائم لفكر وتشكيل كباقي الفنانين. فما عنده من خصائص هي في الأساس خصائص الآخر في المتقارب من رؤيتهم لبعض في بعض المناحي والتوجهات العامة، وبمجموع هذه الرؤى يتشكّل المشهد التشكيلي العراقي.

بدءا لابد من القول أن الفنان (عاصم عبد الأمير) يمزج بين التنظير والإنجاز، واللوحة ميدانه، وتنظيراته لا تبتعد عن متن التنفيذ ولا تغرق في التجريد المبالغ، بل أن تجريده يعتمد على مرتكزات واقعية، لعل تخصيبها بالموروث كرؤيا ما يؤصلها واقعا ، ويبعدها عن موجة التجريد لذاته. فالفنان يتعامل مع مفردته بموضوعية، لأنه أختارها هنا كحالة أو ظاهرة، لذا فإنه بالنتيجة شكّل منها وحدة سردية عبر مجموعة من اللوحات. أي أنه أقام بذلك نمطا ـ إنشاءً ـ، أراد منه التعبير عن حراك الواقع وتجسيد صيرورته. فالسردية هنا تتجسد عبر حركة الحيوات داخل كل نموذج من اللوحات، وبالتالي من خلال خاصية الحركة داخلها. فالفعل الذاتي والمستقل في

اللوحة الواحدة، يجد له مجالا وحركة وإن صغرت، فإنها تشير إلى الماقبل والمابعد. فاللوحة الأولى تمهد للتي تليها وهكذا تتشكل المتوالية على نحو متسلسل ومعبّر. هنا نرى ثمة إجتراح لإقامة علاقة إبستمولوجية تشكيلية داخل هذه المنظومة، بما يوحي باستعداد ذات الفنان للتعبير عن حركة الواقع من خلال تشكّل هذه اللوحات. وهذا يسحبنا بصريا إلى التأكيد من بعد الفهم والتلقي ؛ من أن هذه النماذج لابد من اعتمادها التركيز على كل وحدة سردية بما تمتلكه من خاصيات، فالراوي الذي هو خارج كادر اللوحة يروي ـ يسرد ـ وقائعه عبر المعزف ـ الناي ـ، وحركة الحيوات تتخذ لها هيئات وتنقلات متنوعة، توحي بنوع من الصراع الداخلي، متمثّلة بالألوان والخطوط، ثم بالرموز الأسطورية كالقمر، بدرا كان أم هلالا وهي إشارات للأزمنة وتحولها نحو الأمام. هذه التشكيلات تحيل أساسا إلى المتحرك والنامي أولا ، وثانيا بالعلاقة الجدلية بينها في اللوحة الواحدة وبسابقتها. وكل هذا يدفع إلى الإسهام في لمّ وجمع شمل هذه الوحدات السردية في بؤرة واحدة موحية. أي إن النص التشكيلي أعتمد على السرد، لغة مجسدة بالخطوط، ومعبّرة عن صراع درامي. ومن بعد ذلك الوصول إلى ذروة نصية ـ احتدام ـ، من خلال تجسيد ضياع الخطوط والألوان وتماهيها مع بعضها بما يشوبها من غموض سرعان ما ينجلي كما سنرى. هذه الخاصية استطاعت أن تؤسس نمطا تجريبيا لرصد الظواهر عبر تشكيل مجموعة لوحات ـ سرديات ـ، أستطاع الفنان أن ينفذها بجدارة. ولكن هذا الاستنتاج لا يعفينا من دراسة الخصائص الذاتية لمثل هذا المنجز الذي يضاف بطبيعة الحال إلى منجز الفنان (عاصم) بعامة. تجتمع اللوحات المتعددة هذه على فعل إنشاء بانوراما تتسلسل وقائعها، لكنها وقائع تستعرض بعين الفنان الرائي الذي يفترض مشروعا ـ رؤيويا ـ أشاريا من هذه الوقائع. من هذا المنطلق يكون المنتج للنص ـ في نصوص ـ معني بإعداد وإثارة متلقي بصري ينتج الحركة بعين فاحصة، دليله مجموعة وحدات سردية. وأعني بها انتقال الحركة من موقع إلى آخر عبر البصر، ثم انكسارات وانحناءات الخطوط، أو توزع الألوان في صفائها وما يشوبها في تكتلها وتجزئتها إلى وحدات لونية ذات إيقاعات دلالية متباينة. وبذلك يؤدي فعل النص إلى إنتاج ذاته وإنتاج ذات متلقيه. وما يكشف مثل هذا التوجه ويفعلّه هو الدخول عبر الذاكرة إلى عالم البراءة الذي هو عالم الطفولة بكل ما تزخر به من كرنفالات وطقوس، يرقصنها ويبرزها الراوي ذي المعزف من خارج وداخل الكادر. فالحركة التي هي نتاج

مجموعة حركات تأتي متسلسلة من خلال مجموع اللوحات، كذلك الرموز الدالة على الخصب، كما سنرى. فالحركة بمجموعها تدور في واقع هو أقرب بالإشارات إلى عذرية بيئة الريف وممكناتها التي تحقق فعلا وصورة دالة على الأصالة والمشروعية والبراءة في الصراع. إن ما يجسد كل هذا هي مفردات السرد التشكيلي المتمثل في صراع الأسود بدلالته وبقية الألوان كالأحمر والأزرق بدلالتيهما أيضا. ويكون للفنان في كل هذا بأن يترك الحرية للحركة والتغيير في درجات اللون وحرية التعبير والنماء، ومن ثم ترصين الدلالة كما حصل على رمز إله الخصب (سين) المتمثل بالقمر عبر تدرجه الشكلي واللوني. كذلك يتجسد هذا من خلال تعاشق الألوان وألفتها، فهي أطياف تنتجها الطبيعة في حركتها وتعاشقها داخل كادر اللوحة، فهو تداخل هارموني في الطبيعة أنتبه إليه الفنان ووعاه جيدا ، بحيث تمكّن من دخول منطقة البلاغة في التعبير وتصعيد الدلالة بما يغني الدال والمدلول. فقد تدرج التمثل للرمز عبر تدرج دلالته سواء كان من خلال دلالته المثيولوجية أو عبر اهتمام الفنان في صياغة المراحل الدلالية للرمز، كما حصل لرمز الإله (سين) القمر. فالتعامل هنا كان على وفق محدودية وإطار الرؤى المنبثقة من طبيعة المشهد الدرامي لحيوات الواقع الذي توفر في كادر اللوحات على أن يكون موضوعا للمعالجة، وهذا أيضا أنسحب على كل الرموز في المشاهد ـ اللوحات ـ المدعومة بمخيلة مخصّبة بمفردات الأساطير ورموز الموروث الشعبي.

إن مجموع حركة اللوحات قد انتظمت على وفق حركة الراوي صاحب المعزف، وهو (قصخون) الحكاية وساردها والمهيمن على حركة واقع الدراما التشكيلية هذه. فالمتغير يحدث على الكادر من داخله وعلى الراوي من خارج الكادر وداخله أيضا ، ذلك بانفتاح الأشياء في تقاربها وتباعدها عن بعض، ثم تلاصقها في اقترابها الذي يوحي به ا لصراع في حدته وهدوئه، لا سّيما وأن طبيعة الصراع كما تسفر عنه المشاهد ؛ هو التوفر بالدلالة على قوى خفية مغيبة واقعا ومجسدة تأثيرا. فهي تهدد عالم البراءة ومحاولة لصياغة وجهة مغايرة. وقراءة هذا تتركز في كون هذه القوى تحاول إمحاء محتوى الذاكرة من خلال إبراز حالة تفتيت المشهد الزاخر بالكرنفال الطفولي، خصوصا ما يؤكده الظهور والاختفاء للحركات الدالة على هذا العالم المؤطر بالبراءة، وله علاقة بالنشأة ومن ثم بالهوية. فالتعامل هنا يتم من الصغير للدلالة على الأكبر والأوسع. فخوف الفنان ـ المعرفي ـ هنا هو تحوط نابع من إحساسه بخطر

مثل هذه ـ المواقعة ـ غير البريئة، والتي لا تنتج سوى التشويه والتخلخل ثم تؤدي إلى المحو وبالتالي الاحتواء.

إن التعامل مع حيوات اللوحة، يدعو المتلقي إلى الحذر في البحث عن الدلالة والمعنى الجديد الذي يتأتى من خلال الحركة وتطورها البنيوي والوقائعي من جهة، والبحث عن ما وراء كل هذا ـ المسكوت عنه ـ وهذه الأفعال أنتجت فعل الحذر والتوجس من احتمال الوقوع في الجاهز والانفعال، أو أن تؤدي إلى التلقي المباشر. بمعنى عدم وضع المتلقي ضمن منطقة واحدة مرتبطا بسطح اللوحة، بل بحراكها الداخلي. إن تحولات النص عبر النصوص هنا على الرغم من تدرجه، إلاّ أنه يوحي بالمتغير الذي هو ما وراء التعبير الظاهر. من هذا نرى أن الإنتاج أقترح نمطا من التعامل بصريا. وكما أعتقد أن هذه السمة لا تشكلها تجربة (عاصم) فحسب، بل تؤكدها تجارب كثيرة أتسمت بالموهبة والمعرفة ـ كما ذكرنا ـ

إن الفنان هنا معني بالمتدرج والمتغير، لأنه بصدد تجربة جديدة، صاغ بها الدراما عبر التشكيل. لذا نجده حذراً من الإفضاء المباشر لما يعنيه من معاني، بل أتخذ لمنهج تعبيره وآلية التدرج ما يقرّب أداته من القلم وفعله في السرد، كما لو أنه يتعامل حروفيا مع الواقعة دون أن يُحدث فراغا ما، فنثره موزع بين الألوان والخطوط والانحناءات والمتكسرات، وما كان لها من دور واضح في تجسيد مثل هذه المعاني، خاصة الأشكال الهندسية كالمربع والمستطيل حيث استفاد منها في بلورة المشهد وتجسيده، وإن هذه التحولات في الألوان وإجتراح موقع الشكل الهندسي، توحيان بتبدلات وتبديات سايكولوجية. فاللون يتعامل ببلاغة رصينة، والخطوط توحي ببلاغة التعبير البنيوي الذي يكشف عن تبدل، إذ أن لكل شيء وشكل وهيئة حسابه داخل الكادر، بما يشكله من وشيجة بنيوية تلتئم على منحى التعبير والدلالة.

وفي كل هذا نرى الفنان في تعامله مع مفردات الواقع ومفردات المعرفة، يتمثل البلاغة أيضا في التوظيف. فالأساطير والطقوس المثيولوجية لها تأثيراتها التناصية، ذات المبرر البنيوي على صعيد المعنى والشكل.إذ تعمل من داخل المشهد والكادر، فهي ليست إيقونات من خارج فعل النص والظاهرة، بل هي متداخلة مفهوميا وبفعل التوظيف. لذا نرى الفنان (عاصم عبد ألأمير) بتعامله مع الموروثات يخضع للممكن والحتمي ـ الضرورة ـ وليس القصدي، فهو ناتج عن فعل التعاشق المعرفي الخالص،

والإحساس بما يدور في الواقع. وهي تلقائية شعرية خالصة، لا سّيما وإنه استفاد من السرد كأسلوب يخص الشكل والمضمون. فالتصعيد الدرامي في اللوحات يبدو واضحا في اللوحة (٩٨)، حيث جسدت اختلاط الأشياء بما يوحي بتصاعد الخط الدرامي للصراع، بعد أن كان صراعا هادئا متدرجا أو حياديا. فالاختلاط هنا هو ناتج لحوارية سابقة بين الأشكال والأشياء والحيوات، حيث يتجسد في لوحة لاحقة لما سبق، إذ بدأ الوضوح يتحقق على الأشياء والموجودات، واستمرار التغيير في تأثيره على الحركة، مما يدل على جدلية واضحة في تنامي الواقعة،وإنشادها إلى نظام حياتي. فظهور الأبواب من على بُعد عن عين الرائي في اللوحة دليل على انفتاح الحراك الذي أفضت به اللوحات من منطلق العلاقة الجدلية مع الواقع. فالإنشاء هنا أستطاع أن يؤسس مفردات التسلسل على وفق المنطق والعقلانية مع الاحتفاظ بسرية وخاصّية التعبير الفني. فقد أبقت هذه المتشكلات حياديتها ببقاء خصوصياتها دلاليا وتعبيرا مباشرا. وبالقدر نفسه أعطت دلالاتها بما هو ما وراء النص. فالألوان والخطوط قد انسكبت أحيانا بنمط لا يسقط خصوصياتها في أحبولة التجريد المفرط، بل أبقت الحيادية ماثلة وملزمة للتعبير في استعمال الأداة. لقد شكّل الفنان عبر تكامل دلالات وحداته السردية وبما استعان من رموز وأشكال التعبير التشكيلي ـ البلاغي أن يحقق وحدة موضوع تنّم عن فعل إنتاجي مبتكر، بحيث مكّن أدواته ومفردات تعبيره أن تتوفر على قوة الدلالة وترصينها، ثم إسهامها في بلورة المعنى المتكامل الذي أنتجته المعاني الكثيرة. وبذلك استطاع أيضا من تحقيق رؤية مدعومة بالوضوح الفكري، في ربط الفن بالحياة. فقد أوحت بوابات الكادر بخفايا تبقى في مجال ـ المسكوت عنه ـ، لكنها تشير إلى متغير، لإرتباطها دلاليا بما وراء الظواهر.

الباب المفتوح

وحدات اللوحـــة وخفاياها

ينشغل النص، مهما كان جنسه في مسألة مهمة تُشكّل صيرورته التي تُثير الحوار المستند على سؤال ؛ ما وراء كل هذا...؟ هذا السؤال يُجيب عليه المنتِج للنص من خلال الحوار الدائر بين النص والمستقبِل له. وهي جدلية لا تقل أهميتها عن جدلية إقامة صَرح النص بإعتباره معمار شهِد مراحل عديدة لإنتاجه. ولعل أهمها التأمل في ما هو ظاهر، وكيفية عكس ماهو باطن. من هذا يشكّل التجريد إقصاء لمظاهر المرئيات وخصائصها الجزئية والحسية[١] وهو خير تعبير عن خفايا النفس البشرية، ذلك لأن المقدس ـ وكما أكد الموسوي ـ أو ـ اللامرئي ـ منذ القدم كان محور بحث شامل، والذي دفع من حوله(الديانة والفن والأدب) للتعلق برمز ما ورائي، مخفي.. وبهذا يكون الجدل القائم بين الظواهر والأفكار ما يؤكد الأولوية المتحكمة بالإنتاج. فالأساطير التي تُسجل الوعي واللاوعي الإنساني في آن واحد.. يجري العمل من خلالهما على إزاحة هذا المفهوم أو الحراك، من مبدأ الدفاع عن الصيرورة ثقافيا. وبهذا يمكن القول أنها ـ أي الأسطورة ـ باعتبارها واحدة من منظومات الفكر الأول، اشتملت على حقائق يمكن أن تنكشف بوضوح إذا ما عرفنا كيف نفسرها..[٢] وبالتالي كيف نوظّفها، فهي بهذا شكّلت قناعاً ثقافياً، فبالإضافة إلى مركزيّتها المعرفية آنذاك، فقد تم ترحيل عناصرها على وفق جدلية الوجود واللاوجود، والملائم أو غير الملائم ثقافيا ، فالثقافة ملك الأجيال المتعاقبة، ويكون تداولها من باب مبدأ الحرية في الاستقبال والبث، ناهيك عن تداولها من حيث إثبات الوجود وأحقيته. من هذا التأثر ينطلق المنتج، سواء كان هذا التأثر بالأساطير أو جملة المفاهيم التي تُحدد مدارات تداول المعرفة، على أساس تحقيق الثنائية في الوجود (الأعلى والأسفل، السماء والأرض، الروح والجسد الحسي المجسد والمخفي المتواري خلف الرموز والأشكال) هذه الثنائيات تقود في النهاية إلى مستويين من النظرة، تحددها نظرة واحدة جدلية هي ؛ المرئي واللامرئي. بمعنى ثمة سطح وآخر قاع. وهنالك مجسّد وآخر مُضمَر. وبهذا يمكن أن نحكم على حيوية النص أو عدمها من خلال غناه هذا. فالتجريد، هو النظر إلى ما وراء الظواهر، محاولين تأكيد رموز الظاهر، على أنها دالات لما هو مخفي. من هذا يكون الضابط لفعل التجريد هو

المتن الفكري، الذي ينظر إلى كل مستويات المعرفة بموازين جدلية فاحصة، وبالتالي يؤلف بينها ويوظفها بانضباط مبدئي معرفي. فالأسطورة مثلا هي متداول تتوفر عليه الأحداث والظواهر من خلال قنوات مجريات الواقعة، لكن المهم في هذا هو كيفية اقتناصها لتحل مكوناً معرفياً وإنتاجياً، يُسهم في بلورة مفاهيم ذات مساس بالواقعى على شتى حراكاته وبناه.

على هذا الأساس يمكن فحص لوحات الدكتور الفنان (شوقي الموسوي) على أنها مجموعة رؤى متداخلة، رائدها التجريب، والتجريب للأشكال والبنى واحد من المجالات الحيوية التي يمارس من خلالها العمل على تحقيق الذات الإنسانية. فالفنان يخضع لضغط بيئي يخص النشأة، ومعرفي يتعلق بكشف أسرار الأشياء والظواهر، ذلك لأنه ومن خلال رسالتيه (المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي و جغرافية الجدل في الفكر والفلسفة والفن) وجدناه يتحرك ضمن ضوابط فكرية واضحة، وينحو باتجاه الحفر في ما هو مُضَمر في الموروث عبر اللوحة. فالذي جسده معرفيا وثقافيا في رسالتيه ومقالاته المنشورة التي تتناول الفن وحراكه من خلال رؤى المفاهيم والمتون الموروثة، تكون محاولته هذه المرة لتأكيد ما هو متأمَلٌ فيه، عاكسا آلية ذاتية لتوليف العناصر المشكّلة للنص، مرورا بعناصر المعرفة عبر ادراك داخلها ومحركها الذاتي، فالرموز عنده ما يؤكد هذا. إن لوحة الفنان (شوقي الموسوي) يتوجب النظر إليها من خلال قنوات عدة، لأنها في الأساس تولدت من مثل هذه الدوافع والضواغط الإنتاجية.

البيئة والنشأة

تشكّل البيئة في رسومات الفنان(شوقي الموسوي) مركزا. فهو وان اعتمد المخيّال في صوغ وحدات لوحته وبناها الشكلية والموضوعية، إلا أنه يركن إلى الدلالة المنبثقة من خزينه المعرفي البيئي.ولعل أبرز ما يظهر على السطح من أشكال دالة يمكن تطبيقه على وفق مستويين :

الأول: بيئي بحت. بمعنى متعلق بالمستوى الريفي للمدينة. حيث نجد إنعكاس خصائص البيئة على تشكيلات لوحته، تعكسها الألوان دون الدخول إلى التفاصيل. فالفنان يحاول أن يؤسطر اللون بإيجاد منطقة تفاعل بين الألوان المنبثقة أساسا من لون الشجر والنخيل والأزهار وحيوات بيئة الريف عموما وبين تصوراته لتأثيراتها

ودلالاتها، محاولا أن يخلق من اللون الأحمر كدالة على الشهادة كما في المثيولوجيا الإسلامية، في إعطائه دلالة الأسطورة في كونه دالاً على التخصيب. وبهذا يقرّب بين متون التاريخ، معتمداً جذراً مخصبا ، متمثلاً بشخصية الإله (دموزي ـ تموز) في الأساطير السومرية و(الحسين) في المثيولوجيا الإسلامية. فالترعرع بين أحضان مدينة مسورة بالريف، ومتمسكة بخاصية العطاء الاخصابي بين البيئتين المدينية والريفية، شكّل وحدة تعبيرية من شأنها أن تتعامل مع الألوان على نحو يشي بالنظرة الأسطورية، أي أنه يتمسك بما يمنحه المخيّال الفني من جواز التعامل مع وحدات البيئة على هذا النحو. إن الفنان يعمد إلى أسطرة اللون وفق تدرجه وإيقاعه.

والثاني: مثيولوجي خالص. وهذا واضح من أسلوب التعامل مع الثوابت القدسية لمدينة (كربلاء) بإعتبارها مدينة مزارات، ومدينة تستقبل المتغيّر والمتبدل من خلال توافد الزوار، وبالتالي تمارس في كل المواسم طقوس خاصة، لا تشهدها المدن الأخرى. والفنان الذي ترعرع بين أحضانها أثّرت فيه البيئة المحيطة، بما شكّل محور إنتاجه الفني. لذا غدت هذه الشواهد والرموز تبحث عن حيزها الروحي والابستمولوجي في اللوحة من خلال شفرات وعلامات مؤكدة على هذا المنحى. الأمر الذي فعّل سطح اللوحة، وقادنا على ما أكده الفنان باحثا فيه عبر مصطلح (المرئي واللامرئي). ونحن نجد مثل هذا التأثير الواضح في خلق حراك اللوحة.

إن تعامل الفنان مع وحدات البيئتين، لم ينعكس بآلية أو سكونية تسجيلية، بقدر ما مازج بين الرؤية الأسطورية، والرؤية المثيولوجية ـ الدينية ـ، الأمر الذي دفعه إلى تخليق النمط المتحرك والقابل للتفسير بسبب المعرفي الذي يُخصّب المنهج الفني. مضافاً لذلك بأن إيمانه طاقة الرؤية لا يمكن أن تتجاوز فيض القياس، إلا بالوصول عبر تبديات الألوان والإيقاعات التي تقترب من الموسيقى في شدة تآلفها وانسجامها، وبما تبعثه من حراك نغمي لحظة النظر والمشاهدة. وهنا لابد من الذكر في أن هذا الحراك الدال على المعادل الفني، يكون أكثر تأثيراً على الذات التي تستقبل اللوحة بكل تفاصيلها بمعرفة منتجة وفاحصة ومرتبطة أيضاً بمخيّال فني خالص. فالشكل واللاشكل، الحلم والواقع، يوصلان إلى ذروة الإحساس بالزمن...[٣]. وكما أكد الفنان (نوري الراوي) على قدرة التواشج مع الضوء في ميلودية لا تنفك أبداً عن ترديد أنغامها، عبر صور وتعبيرات تتمرأى بصقيل سكون الماء...[٤] وهنا لابد من التأكيد

على ما ذكره الفنان (الراوي) من أن الماء بسكونه، وارتباطه بالتاريخ المثيولوجي للمدينة من خلال واقعة الطف والشهادة، كوّن في لوحات الفنان(شوقي) إقنيماً يمكن أن نستشف خصائصه وتأثيراته من خلال ضربة الفرشاة، التي تترك أثرها الطيفي الذي يتواصل بحركته مع جريان المياه، وكأنه بذلك يحاول تحقيق معادلا تعويضيا عن مشهد العطش، بإتباع إنارة السطح بانسياب الأزرق وخريره. فالبيئة والنشأة المتمثلة في خزين الذاكرة، استطاعت أن تُشكّل مهيمنة معرفية. فالفنان يشتغل على اللاوعي الواعي. ذلك لأن التحولات الأبدية التي شهدتها المادة ـ بما فيها البيئة ـ خارج الوعي وداخله، بحكم قانون لا علاقة له بالحرية أو الضرورة، وإنما هو قانون متجانس بين الحدود، كي يأخذ المشهد الجمالي في لحظة وجود وحدة الزمن..(٥).

من هذا كله يمكننا القول أن الفنان استطاع أن يتعامل مع الذاكرة الجمعية والفردية بإمكانية تنحو لعكس ما هو متمثل للواقع والتاريخ والفلسفة. وأرى أن رسوماته لا تنفصل عن أطروحاته في متون بحوثه ودراساته المعنية بالفن، وبالأخص رسالتي الماجستير والدكتوراه، حيث اهتمتا في هذا الضرب من المعرفة، والمعرفة الاستقرائية لواقع تأثير التاريخ على الفن، بكل تلك الإمكانيات التي يمتلكها التاريخ الأسطوري والمثيولوجي وفن العمارة الإسلامية وتعاشقها مع فن العمارة عند الشعوب الأخرى. وبهذا اكتسب الخاصية المعرفية التي أعانته في صياغة منهجه في الرسم.

التشكيلات والرموز

لعلّ ما ذكره (مارسيا إلياد) في العود الأبدي، وإحياء ما اختزنه الإنسان في الذاكرة الفردية والجمعية، شكّل الحنين الطاغي إلى البدايات، وذلك بعودة الحيوية إلى الأسطورة من جديد. وهنا نجد أن الفنان وسواه من الفنانين يتعامل مع الموروث من باب التوظيف والإحياء لما هو دال ومؤكد على حيوية كل المُعينات للّوحة. فإذا ما درب عليه النص الأدبي من توظيف لذلك لأسباب فنية وموضوعية، فإن التشكيل يتعامل بحذر مع مثل هذه المتون في حالة التوظيف، ذلك لأن التعبير باللوحة محدد بجملة آليات، لعل الخط واللون والظل والضوء تشكّل المساحة التي بإمكان الفنان التحرك في مجالها. غير أن حدود هذه الآليات تنفتح من خلال الموهبة المدعومة بالمعرفة وسعة الرؤية، بما يجعلها قادرة على توظيف الرموز والأيقونات بكيفيات متعددة ومتباينة. والفنان (شوقي الموسوي) يتعامل مع الرمز بإعتباره الآلية التي تُجيد تجويد المعنى.

فما زال المعنى يتخذ له حرية واسعة لكي يتجسد على السطح، فأن ذلك يكفل حيوية الرمز. إذ من الملاحظ على لوحات الفنان أنها تتعامل مع الرموز بإعتبارها سرديات ذات محمولات تتعلق بمجموع المعاني التي تُشكّل المعنى المراد عكسه في اللوحة. لذا نرى ثمة تقنية تشتغل من أجل هذا، بحيث ينبثق الرمز بحيوية ذاتية، ليشكّل له موضعاً في اللوحة. ومن الرموز التي يتعامل معها هي الرموز الأسطورية المنبثقة أساساً من رحم المدينة ـ النشأة ومركزها اللون الأحمر رمز الفداء والاستشهاد. غير أن الفنان يأتي على هذا الرمز من منطلق الانفتاح على دلالات أخرى، تتشاكل مع منطق الحياة وحركة الكون. أي إعطائه بعدا كونيا من خلال ربطه برمز الخصب، فالدم هنا رمز قادر على التكيّف في الدلالة، فهو المخصِّب والمعطِّل لكل عوامل موت الحياة من خلال رمز تجددها، لا سيّما ما يعكسه من فعالية الألوان المشتغلة على مستويين : الأول بعلاقتها مع بعض، وثانيهما تشكيلها لإيقونة ذاتية. وهذا مما يدفع بالحيوة التي تختزنها إلى تجميع الدلالات في دلالة واحدة. وهكذا فعل الفنان مع الخطوط والظل والضوء، فجعلها أكثر قدرة على إشباع المجالات داخل اللوحة. وذلك بتحويل العتمة إلى فسحة من الضوء الذي يحث على ترسيخ الأمل ضمن الظواهر في الحياة. وفي هذا يعمد الفنان إلى استثمار عناصر الطبيعة لتشكّل رموزاً أخرى مضافة. وهذا يشير إلى جدلية العلاقة الأولى في تشكيل الكون، وينّم عن طبيعة الصراع الأزلي الذي حفل به الوجود، متمثلا في أحداث تناولتها كتب البحث والكتب المقدسة، على أنها نوع من التاريخ، غير أنها في خلاصتها تشكّل نوعاً من الرموز التي استقر عليه الوجود. ولعل تشكيل الكون في قصة الخليقة البابلية، وصراع قابيل وهابيل، والطوفان وغيرها من (أحداث ـ رموز) التاريخ البشري الذي غدا عنواناً حيوياً ومجالاً للاستثمار وتحقيق الدلالة بما تضمره هذه الرموز من حيوية ونشاط التعبير عن المعنى العام. فصراع الأضداد مثلا قد توفرت عليه لوحة الفنان، معتبرا المقولة التي تؤكد على أن الفنان الذي لا يضبط الحركة داخل اللوحة يفقد مكوناتها. بمعنى أن الفنان هنا معني بمرونة ما يطرح، بحيث يوفر الكيفية التي يتحرك من خلالها الرمز المنبثق من مرونة عناصر الطبيعة. إن إضفاء حيوية عناصر الطبيعة على اللوحة يعني هنا خلق نوع من الوشائج داخلها، والمحددة بحرية التعبير، أو ما يُطلق عليه بحيوية الجدل المطلق الذي يتحكم ويسيّر الأشياء. خاصة الأزمنة والأمكنة داخل اللوحة، فالفنان هنا ملزم بإتباع الرمز الذي يُحيله إلى مجموعة انتماءات لأيقونات مستلة من الحاضر والماضي والوقائع

التاريخية بصياغات يتحكم فيها المخيّال الفني، القادر على ضبط الحركة وأسس التوائم بين الرموز التي غدت بمثابة رموز أزلية، كالألوان ودلالاتها، والقباب والمنائر والعلّيات بشكل عام ودرجة قدسيتها، وهذا يسحبنا إلى أن نحدس ما تضمره اللوحة من الكيفية التي يتعامل بها الفنان مع رموز المكان مثلا ، بحيث يُحولها إلى أماكن فنية خالصة، مبتعداً عن تفاصيلها الانطباعية، والاكتفاء بعناصرها المعبّرة كالأبواب والشبابيك، والأشكال الهندسية كالمثلّث والدائرة والمربّع والحروف، والعمل على تكييف دلالاتها على وفق الزمان والمكان لتكون مثار الأسئلة من خلال المنظور المكتَشَف بالملاحظة. وهنا نجد أن الفنان يعمد إلى تحويل اللوحة إلى جدار لمدونة ينوي تسجيل تأملاته عليه. فالحروفية مثلا اختلفت في دلالتها المستخدمة عما كان الفنان (شاكر حسن آل سعيد) يعني بها، واعتبار المدونة ـ الجدار ـ ذات بُعد صوفي مثيولوجي على وفق العلاقات القائمة بين الرموز، سواء كانت حروفية أو أشكال أخرى. فالعلاقة هنا ذات حراك سردي يُعين الأشكال على بلورة نوع من الدراما في اللوحة. فالأشكال غير متنافرة، بل يجمعها إيقاع موسيقي واضح، يمكن أن نشخصه بالتوافق الهرموني من جهة، ومن جهة أخرى بحيوية الموسيقى في اللوحة. فالصمت الذي يبدو على اللوحة باعتبارها جدار، أصبح ذا صوت يعكس العلاقات بين الخطوط والألوان، ويعمل فيه عنصر التكثيف والأختزال والتجريد دورا في خلق التوازن داخل مكونات اللوحة. فجداري (شاكر وشوقي) يمتلكان حيوية التدوين من خلال إطلاق الأنثيالات والانطباعات بما يشكّل ذاكرة زاخرة بتقادم الزمن.

وهنا لابد من التأكيد على أن الفنان (الموسوي) خضع في تشكيل محتويات لوحته ـ جداره ـ على مكون موروث استله من البيئة كما ذكرنا، في حين نجد (آل سعيد) قد شكّل جداره على وفق تأملات صوفية خالصة. ولا نُبعد (الموسوي) عن حسه الصوفي هنا، بل نراه يتعامل مع المكوّن بروحانية خالصة تقترب من روحانيات (آل سعيد). وفي مجال الرموز نجد أن الفنان يولي أهمية لرمز الهلال باعتباره رمزا للقمر (الإله سين) ودال على الخصب، يُرفد ذلك بإقترانه باللون الأخضر والأحمر الذي هو لون رداء (النبي يوسف، سرجون الأكدي، والإله تموزي) وهو دال على الخصب حسب ما تقوله الأسطورة.

من هذا نجد أن كل هذه الفعاليات في التعامل مع الرمز، هي بنى سايكولوجية عند

الفنان، تدفعه إلى البحث عن اللامرئي في المرئي. فالفنان يفترض دائما أن هنالك ظاهراً ومُضمَراً، مرئياً ولا مرئياً، منظوراً وغير منظور. لذا كان بحثه الدائم في الأشكال والظواهر والرموز لها دليل على حيوية هذه النظرة الفلسفية المعتمدة على جدلية الوجود والمجسَدة في ثنائية الحياة والموت. وهو لا يركن إلى الموت كظاهرة فناء بقدر ما يجعلها وينظر إليها على أنها ظاهرة بقاء وديمومة. لذا لابد من التأكيد على أن الفنان لا يعتمد تبئيراً واحدا في اللوحة، بل جملة تبئيرات في تشكيل المشهد العام.

الجسد كأيقونة

يعتمد الفنان في بلورة صورة الجسد من رمز الشهادة حصرا ، وهذا التعامل أراه مجسَداً على وفق الخطاطة التالية :

ـ الحسين

الشهادة = الرمز + إخصاب ======

ـ دموزي

من هذا نرى أن الفنان يستحضر الجسد في اللوحة بشكل غير تقليدي، وإنما بشكله التعبيري، وعلى وفق ما تتطلبه الضرورة لتجسيد ما تدّخره الذاكرة من مشاهد، متعاشقة مع المكون الفكري الفلسفي. فالجسد هنا، يدخل من باب الاحتمال النصّي الذي يتوجب من خلاله التعبير وحل الإشكال في المشهد. كما وأنه نوع من الذاكرة التي تُعطي رمزها الدال على مركز وجود الأشياء والظواهر وطبيعتها. وهنا قد يكتفي الفنان بأجزاء من الجسد كالكف والقدم واليد والعين، وبما يُضفي نشاطاً دالاً جديداً على محركات اللوحة. لكنه يترك ظلاله خلف اللوحة أو ضمن كادرها بشكل عام، لكن هذا يجسد أيضاً معنى الشهادة أولاً، ويضفي على المعنى حراكاً آخر معني بكل التشكيلات الواقعية وتشوهات الحياة جرّاء الحروب ثانياً، وبما يوحي بندرة الاستقرار السايكولوجي للفرد والجماعة ثالثاً. من هذا يتجسد مظهر الجسد في مشاهد كثيرة على وفق نظرته التي لا تبتعد عن منطق التاريخ ومروياته. ولعل واقعة الطف واحدة من العلامات التي يبني عليها الفنان معمار معانيه، عاكساً كل سوداوية الواقع، عبر قناع التاريخ هذا من دون الاعتماد على التفاصيل أو التقليدية المباشرة في الطرح. فرؤيته لكل هذا الخزين الذي يحييه المشهد الآني، يعتمد الاختزال والتكثيف في ما يراه الفنان

في التاريخ وحركته، لا رؤيته حسب مكتشفات المروية التاريخية. والذي يُشير إلى ذلك ويعمّقه، هي الحركة الموسيقية التي عليها مكونات اللوحة، بما يُضفي نوعا من السردية التي تُحرك الأشياء والمحتويات، لا أن تضعها في قالب جاهز مؤطر. وهنا يبرز تأثير الوقائع ذات الخاصية القدسية على ذاكرة الفنان، وبما يخلق بعداً أسطورياً في كل مايراه ويتعامل معه. فالجسد في اللوحة يتخذ له رمز الإخصاب والديمومة والانبعاث، وهو ما درجت عليه أساطير وادي الرافدين حصرا. إذ نلحظ أن التعامل مع الجسد لا يتم على وفق فضاء محدود وضيّق من الناحية الفكرية، بقدر ما نجده يُطلق العنان للذاكرة المعرفية، والذاكرة البيئية وذاكرة المرويات الخاصة والعامة، أي الذاتية والموضوعية أي تشكيله ثقافياً باعتباره يمثل منظومة فكرية خالصة. فالجسد في هذا المجال متداول معرفي، يجري التعامل معه كأي مصدر ثقافي آخر كالمكان والزمان ومفردات الكونية، تضاف إليها الذكورة وخصائصها. الأمر الذي يقودنا إلى أن نكون متوازنين في التعامل مع الجسد، لا سيّما الأنثوي منه. وهذا ما وجدناه متمثلاً في تخطيطات الفنان بحيث شكّل مشهداً دالاً على الخصب، على الرغم من تشظيه، مبقياً العلامات الدالة على الخصب ماثلة كالأثداء والأفخاذ، وبقية الرموز الأخرى المُعينة في تجسيد دالة الجسد الأنثوي. أما في جانب الجسد الذكوري، فأنه كثيرا ما نجده متشظيّاً، متأثرا بواقعة الطف. وهي استجابة للمكوّن المحرّك، وليس للممكن المروي فقط ليكون الاختيار العفوي للرموز قد تم له عبر الأثر والتأثير، وعدَّ سطح اللوحة الفارغ قادراً على خلق المحركات وليس مجسدا لها فقط. أي لا يلعب السطح عند الفنان استجابة لجوّانيته فحسب، وإنما يعتمد التخاطر والاستجابة. فهو بمثابة المستقبل والباث في آن واحد. لذا نرى أن العفوية في وضع الرموز، تستند إلى نوع من التحاور بين الجدار ـ السطح ـ وبين الذات والموضوع. وكلاهما لا يخضع إلاّ إلى العفوية المنطلقة من البُعد المعرفي، سواء للواقع المعبّر عنه، أو للمتن التاريخي الذي ما زال يشغل الفنان ويمده بالطاقات التعبيرية. وهنا لابد من الإشارة إلى أن التجريد للأشياء لم يأت هنا على شكل إيماءات في التعبير فحسب، بل أنها مستويات من التعشيق بين الخطوط والألوان في كل تدرجاتها، مع ثيمة الصورة التي يُراد تجسيدها في اللوحة. ولعل البُعد المثيولوجي أعان الفنان على أن تكون الأشكال والرموز ذات بنية متحركة، وحيوية في الدلالة. لا سيّما ذلك التخاطر الذي يشي بنوع من سعة النظرة، كتعاشق وتناظر المئذنة مع الصليب، ثم تعاشق الرموز العديدة كالمثلث والمربع والدائرة والهلال، لتأخذ دورها

في التعبير عن مظان خفية، لكن اتحادها ووجودها على وفق حركة اللوحة التي كثيرا ما ترتبط بالبعد الموسيقي المعبّر عن حركة الزمن. وهو ما عبّر عنه (الراوي) في استثارة المتضادات، في التوفرعلى الصمت والصوت[٦]. لوضع تشكيلات اللوحة في بُعدها الدرامي في التعبير، أو بُعدها الملحمي، لأن مكوناتها تستدعي بؤر التاريخ وحراك الواقع، ومجموع العلامات الدالة على أبعاد تاريخية واسعة، على الرغم من اختزال الفنان للسردية التاريخية وتحويلها إلى شفرات دالة يمكن جمعها في تبئير واحد. وفي ذلك تأكيد على ما ذكره الناقد (عادل كامل)[٧] في كون الفنان لا يتخلى عن المعنى، إلا بمنحه روح الموسيقى. وهذا يتصل بالطبع بالصمت و الصوت، وحركة الداخل، فهو يعمد إلى أن يُحيي تاريخ الأصوات بين جهاز السمع والصوت في فرضية فنّية لا تنقطع عن القدرة الذاتية للفنان والطبيعة. إن البناء الدرامي للوحة، أو مايصطلح عليه البانوراما، يتطلب محصلة رؤيوية للتاريخ، ورؤية متفتحة تستند إلى معرفة، بما يجعلها قادرة على خلق وشائج، بين المشاهِد والظواهر، سواء كانت هذه من عنديات التاريخ أو التأريخ التراجيدي، أو أنها من رؤية الحاضر في كل إشكالاته.

إن تعامل الفنان مع الجسد بصورته التراجيدية يتشكّل عبر مستويين ـ خاصة في تخطيطاته ـ. فهو بين التعبير عن الجسد المقموع، الذي شكّل في الذاكرة والتاريخ رمزاً للتضحية. وهذا ما تقوم عليه نتاجاته كمؤثر في معظم لوحات الفنان. أو أنه يجسد الايروتيك الجسدي الأنثوي. غير أنه أيضاً يتعامل معه من باب رمز التخصيب. وهو ـ أي الجسد الأنثوي ـ يعمل على كسر النمط الذي عليه شكل الواقع عبر تجسيد رموز الخصب كالأثداء والأفخاذ والبطن المنتفخة، وهي رموز تستجيب لبعضها من أجل كسر الجمود وتصعيد الدلالة. أو كما ذكر الناقد (عادل كامل).. التعبير عن حركة الداخل بين الموت والحياة..[٨]. ولعل تعاشق الرموز الأخرى مع الجسد الأنثوي، دال على استكمال المشهد الذي يستجيب إلى الجوّاني عند الفنان، وهي وجود الطير كعلامة على براءة الوجود وفطرته، وحركة الخطوط الدائرية الدالة على حركة الزمن، وبما يوحي بموسيقى تفيض على بانوراما اللوحة، كاسرة الجمود المفترض من قبل المشاهِد. إن مجموع المؤثرات في اللوحة تستقبل الأسئلة الضمنية والمتوقعة، وما ورود الرموز إلا استجابة تُقدم من خلالها العلة والمعلول، السبب والنتيجة. وبالتالي تفتح آفاقاً واسعة ثرية من رموز المَشاهد والظواهر. وفي هذا نتوقف كثيرا ونحن نشاهد لوحات (الموسوي) في كونها لا تركن إلى السكون، بقدر ما تتداخل مع حركة الطبيعة، والحراك

الموسيقي الكوني، الذي تلعب فيه الخطوط والألوان دوراً أساسيا. وهذا جميعه يُساعد على ترك الانطباع الدال على سعة رؤية الفنان المجسِدة للتفاؤل على الرغم من سوداوية الواقعة في اللوحة. وفي لوحة ضمن تخطيطات الفنان يضع صورة الآلهة بديلا متعاشقاً مع صورة الجسد الأيروتيكي. ليكون هذا المعادل قد حققّ نظرة الفنان إلى الجسد الأنثوي وقدسيته، بإعتباره يجسد رمز الخصب ويعطيه سعة مساهمة في كسر جمود الحياة وسكونيتها أو انحرافها. فالعقم مقابل للاخصاب. وهنا تكمن محاولة الفنان ؛ في كونه يعبّر عن هذا بالعلامات التي هي من أساسيات الفن. لذا فالجسد في منظوره هو رمز للعطاء، ومخصِّب للحياة. ومن خلال هذا يُعيد دورة ظهور (دموزي) في مواسم الخصب والنماء، متماثلا مع ظهور (الحسين) في عاشوراء. فالفنان كثيراً ما يستعير من كلا المستويين الأسطوري والديني، وبهذا لا يحصر تجربته في ممارسة الفن في حيّز محدود، بقدر ما يفتح المعرفة طريقاً للتعبير.

المستويات الأخرى في التعبير

من الموضوعات التي اشتغل عليها الفنان في لوحاته، إضافة إلى ما ذكرنا ؛ هي ثيمات ذكرناها أيضاً تتعلق بالرموز الموظَفة في الفن، لكن من خصائص اشتغال الفنان، أنه يُغيّر من نظرته وممارسته مع هذا الرمز أو ذاك فجدلية النظرة والفحص والتلقي المعرفي، تواكب مثيلها في ممارسة الفعل الفني التطبيقي، انطلاقاً ليس من حساب إزاحة مؤثراته وخصائصه، بقدر ما تنبع هذه الممارسة من الكيفية التي يتعامل بها مع مكونها. فهو ينظر إلى الرمز على وفق حركته وحيوية مجاله المعرفي والدلالي. لذا نجده يُغيّر من طبيعة تعاشق الرمز مع المراد التعبير عنه بالفن. وبهذا يحقق الكيفية التي تتم بها العلاقة بين المتضادات، التي تشكّل عنصر الصراع الذي يراه الفنان من زاوية نظره. هذه المتضادات المؤطرة بمجموعة تشكيلات ذات حركة دائمة، متكررة ومغيّرة لفعل موقعها داخل اللوحة، بما تنتج من دلالات تدفع باتجاه التخلص من هذا التبئير الذي يُحدثه الصراع بين المتضادات التي تعبّر عن حيثيات الوجود المكاني والزماني. هذا الاشتداد يخلق نوعا من الانفراج المتمثل في الأبواب والشبابيك والبؤر الضوئية أو الخضراء. فإذا كان الشباك يمثل فسحة من التطلع، فإن الباب يفضي لمتغيّر. أي يوصل الخارج بالداخل من باب الانفتاح على الأوسع. فالأبواب عتبات تؤدي إلى داخل أكثر استقراراً وثراء. ومعظم أبواب الفنان تمتلك نوعاً من الهيبة والقدسية، لأنها

تقترن بالضوء الوافر أو الأخضر اليانع والداكن. وكلاهما إشارات للتخصيب. أما في تعامله مع الرموز الأخرى كالقباب والمنائر والهلال، فإنه يركن إليها ليحقق من خلالها تأثير العلّيات كما هي في المثيولوجيا والأديان القديمة والمعاصرة، فالجبل والمذبح، والزقورات تحوّلت على وفق النحت في الرمز إلى عليّات أخرى هي المآذن والقباب. وهذا يقودنا بطبيعة الحال إلى تأثيرات الأسطورة على الواقع ومن ثم على الفنان. هذا التأثير توفر عليه من مجال السعة في الدلالة والتعامل، وبما يتوافق مع سحر الأسطورة والعودة إليها حسب رؤية (إلياد) في العود الأبدي. فالفنان هنا بعودته إلى المتن الأسطوري، إنما يحايث مطلقها، ويجاور نظرته للواقع زمانا ومكانا. وهذا يتجسد بحيوية الذاكرة الفردية التي تعتمد في كل الأحوال على الذاكرة الجمعية، إنطلاقاً من الطقسية ورموزها المجسَدة في اللوحات. ومنها على سبيل المثال (الرماح، واقيات الرؤوس عند الفرسان، الهلال المثبت على الرايات، الدرع عند الفارس، السيف، الخيام) وغيرها. كل هذه الرموز لها علاقة بمتن الماضي، يتعامل معها الفنان على أنها دالات أسطورية مؤثرة، يركن إليها حين تكون جدليّة الصراع وشدته موكولة بآلية تعبير من هذا النوع. وكما ذكرنا فأنها من متعلقات الذاكرة وتبدياتها، حيث تتجسد بأشكال متباينة تتخذ لها موقعا وفق المعنى المراد التعبير عنه. وهي في مجملها تشكيلات موسيقية، لأنها حافظت على حركتها ودلالتها، فما تشير إلى ذلك تلك الأجساد وهي تظهر في التخطيطات على وفق تدوير وتداخل لولبي يشي بالحركة الموسيقية التي تُنشّط ذهن المشاهِد، محركة معارفه وانطباعاته من خلال المشاهَدة. وهي رموز لا تبتعد عن رموز الشهادة التي هي رموز الخصب. وفي هذا يتغيّر اللون الأحمر وتتبدل دلالاته حسب موقعه مع بقية الألوان بتغيّر المعنى وحركته داخل سردية اللوحة. من هذا نرى أن الجسد لا يستقر على حال. بمعنى أنه لم يكن بمثابة بورتريت، بقدر ما يمتلك حيوية مضافة إلى حركة حيوات اللوحة. وتكون الحركة في معظمها دائرية، تستكمل دورانها من خلال رموزها. في حين يبرز اللون كقوة مؤثرة، بما يمتلكه من قوة في بعض اللوحات، على الرغم من حيادية الألوان في لوحات(الموسوي) والتي تترك للمشاهِد هامشا للإستنتاج والرؤية من خارج اللوحة نحو داخلها، بتلق جدلي واضح. فالتعاشق بين الألوان كان محايدا أيضا فقلما تتوفر اللوحة على لون صارخ يُطغي على الأخريات. وهذا ما أكسب الألوان مرونة وانفتاحاً دلاليا.وأرى أن العفوية المعرفية، واحدة من الأسباب التي قادت الفنان إلى مثل هذه الصياغة.

وبمثل ما فعل في معظم اشتغاله، فأنه أيضا حاول أن يُفرغ ما في ذاكرته على سطح اللوحة، في ما يخص الرموز المتمثلة في الوجوه. فالأقنعة هي استعارات لدلالات، حاول الفنان أن يمنحها بعداً تناصّياً مع وجوه التاريخ وبما ينسجم مع الثيمة المراد التعبير عنها. وإن بدت أقرب إلى تشوهات وجوه (بيكاسو) في تخطيطاته. فالقناع تعبير مجازي يُراد به الحلول في التعبير عن حالات متباينة. وفي اشتغال (الموسوي) نجد أن القناع في تناصّاته، يتخذ له ناصية مثيولوجية قدسية من خلال توارد الخواطر. وما مجموعة الأقنعة التي حصلت عليها متغيرات دلالية واضحة، فقد كانت تُحافظ على ذاتيتها، إلاّ أن وجه المقدس بدا واضحا كتماثل صورة السيد المسيح ورأس الحسين، في تناصّ تاريخي مبحوث سلفا. ليس من باب التشابه في الملامح، وإنما هو دالة على شدة المخيّال الفني في تلقي المشهد، وتأثير الروحي على الجسدي، وتشخيصه على وفق محتوى الذاكرة. وهكذا فعل الفنان في مجموع سرديات الأقنعة التي أراها نصا تشكيليا واحدة، يُكمل كل قطعة ـ لوحة ـ بما سبقها ويوصلها بما يلحقها. وهذا فعل درامي جسّدته اللوحة التشكيلية على أبهى صورها.

ما نريد أن نضعه خلاصة إلى تشوفاتنا للوحات الفنان (شوقي الموسوي) في كونه من الفنانين الذين يستجيبون إلى الذاكرة المعرفية والكونية، لتكون مادة ثراء للفن. والموسوي ـ كما رأيناه ـ في لوحاته، استجاب لذاكرته التي هي ذاكرة المكان ذو القدسية المتمثل في مدينة (كربلاء) بما حفلت به عبر التاريخ القديم والمعاصر من مآثر وصور وحراك، استحقت أن تكون مادة خصبة للإبداع. وفي هذا فعل الفنانون ومنهم (جواد سليم، محمد غني حكمت، كاظم حيدر، شاكر حسن آل سعيد، فتاح الترك) في كونهم استجابوا للمكون المعرفي الروحي الذي تربّوا عليه. كذلك تجسد ذلك بوضوح في لوحات الفنانين من كل الأجيال ومنهم الفنان الدكتور (شوقي الموسوي).

الـهوامش

١ ـ د. شوقي الموسوي / المرئي واللامرئي / رسالة ماجستير.

٢ ـ سيد القمني / الأسطورة والتراث / المركز المصري لبحوث الحضارة ـ القاهرة ١٩٩٩ ص٢٥ـ٢٦.

٣ ـ نوري الراوي تصريح له في عام ٢٠٠٣ حول لوحات الفنان د. شوقي الموسوي.

٤ ـ نفس المصدر.

٥ ـ عادل كامل / جريدة العرب اللندنية العالمية ٢٠٠١.

٦ ـ المصدر السابق.

٧ ـ المصدر نفسه.

٨ ـ المصدر السابق.

حساسية المكان... ثراء الذاكرة

الوجود الإنساني يؤسس ظواهر نفسية، تُسهم في بلورة رؤية لما يحيط بالإنسان. لأنها في الأساس تُشكّل مجموعة النظرات المختزلة والمختزنة للتجارب السابقة. ولعل الذات المبدعة واحدة من الروافد التي تتمتع بقدرة فائقة على التخزين. فما يُطلق عليه اللاوعي يعني مجموعة التجارب المضمرة، التي تعني زمانا بالماضي ومكانا في الماضي والحاضر، فهي مستودع ذو قدرة على الفرز والانتقاء والانبعاث. والمبدع يعتمد بنسبة كبيرة على مثل هذا التخزين في بلورة أفكاره وانطباعاته ورؤيته للوجود، لا سيّما ما احتفظ به عبر أزمنة وأمكنة شكّلت ذاكرة زاخرة بالصور والرؤى. ولعلّ هذه الذات تكون مشبعة بتنوع النظرات وسعة الكشف الذي يُحرك الذات نحو استقبال معرفي للأجناس التي من شأنها رفد الجنس. وبهذا يكون كل جنس من الفنون حاضنة تستقبل وتبث ما اختزنته وتستعير آليات من خارج جنسها لتأصيل النظرة والانطباع. وبهذا يكون الاستقبال هذا غير لاغ لهوية الجنس، بقدر ما هو معبر عن مفرداتها عبر عكس المحمولات التي تحتويها ويحتويها الجنس المستعار. لذا فالنسق المتمثل في اللوحة ينفتح على الإمساك بعناصر من أجناس أخرى، لأنه في الأساس نسق يدخل بين كل مناحي الحياة التي يستجيب لها الإبداع بكل أجناسه. إن مسار الفنون عامة يجمعها سياق واحد ؛ هو تأكيد الذات وتحقيق الهوية الإجناسية. إن رائد الأجناس في فعلها الإبداعي هو التأصيل في مركزية واحدة إنسانية. فالتخاطر الذي يحدث بين الأجناس هو فعل إبداعي يتقصّى مواطن مشرقة ذات صلة بنيوية بالحراك الجديد. ولعل استعارة السرد في اللوحة التشكيلية عبر تباين الألوان والخطوط والاختزال في الحركة والإشارة واحد من تلك الآليات التي يعتمدها الفنان في توسيع دائرة ملاحقة حيثيات الزمان والمكان والأنموذج. وهذا شأن النص الأدبي ونص الصورة الفوتوغرافية أيضا ، لما لهما من أساليب التعشيق والتعتيق. وهو ما يؤكد تقارب الفنون واستعاراتها من بعضها على نحو التخصيب والصعود بالجمالية إلى ذروتها. وهذا ما جسدته رسوم الكهوف التي مازجت بين أساليب الفنون والأجناس على الرغم من بدائية النظرة والممارسة.

مما تقدم يقرّبنا من شمولية الرؤى ونحن بصدد معالجة اهتمامات وخاصيات لوحة

الفنان (عبد الأمير علوان) التي تستعير الكثير من آليات الأجناس الأخرى، لاسيّما السرد من خلال تعميق خاصية المكان والزمان، وحركة الحيوات في الواقعة التشكيلية، لأنها تستجيب للواقع عبر الذاكرة الحية وذات التبادل في النظرة الشعرية لكلا الموضعين ـ المكان والزمان ـ ومن الملاحظ على لوحاته عموما أنها تتجاوب مع الجسد على اختلاف تنوعه. كونه يُهيئ حيّزا يتميّز بالمزاوجة بين الواقع والمخيّال الذي تعكسه اللوحة على نحو تشهد له بؤر الاستقرار التي تشكل نوعا من تلون بُنى السرد، اعتمادا على الحركة سواء المنبثقة من حركة الجسد أو من حركة الحيوات الأخرى. لأنه في الأساس ذو نظرة أكثر سعة في التعبير عن دلالة الجسد، خاصة ما يتمثل في شكل البيت أو المرافق التي تعني شيئا من تاريخية الإنسان. فسردية اللوحة تسجل حراكا مختلفة صفاته وطبيعته، غير أنه دال على طبيعة الحياة ونمطها. وأرى أن هذا ناتج من عدم اختلال الموازين بين حالة الفن والبني الأخرى عند الفنان، خاصة الفكرية منها. فنظرته للواقع منبثقة من محمولات الفكر الناظرة إلى التاريخ متمثلا في الماضي، والحاضر مجسدا في اللوحة. الأمر الذي يقودنا إلى إعتبار ما تضمره اللوحة بكل تقاطعاتها الفنية والجمالية، هو نوع من التوصل إلى موازنة الذاكرة وهي تدخل محراب المكان الذي ينتج شَعيرات وطقوس يومية في اختيار الفنان لأمكنة شعبية خالصة. فوحدة الفن والفكر متماسكة ولها أسسها المكينة في الإنتاج الجمالي بشكل عام والتشكيلي بشكل خاص. وهو نوع من الانضباط الذاتي الذي يستطيع المبدع أن يتعامل مع حيوا ته بكل طلاقة وموضوعية. فطاقة الرؤية في التعامل مع سطح القماش، هي طاقة المعرفة المختزنة التي تقود إلى التنوع والاتساع الذي يُحقق كشوف بصري متفرد لأنها تعكس قدرة الذات العارفة على التعامل مع الأشكال. والذي يؤكد أحقية هذا الرأي أو النظرة لهذه الوظائف التي تُقيمها اللوحة على نفسها كإيقونة مثيولوجية وانثروبولوجية ؛ في شدة التوازن بين داخلية الشكل مع خارجه. فاللوحة عنصر جمالي يثير الذاكرة الأخرى. بمعنى يكون عبر كل حركة بمثابة عامل تحريك طاقة الآخر وشحذ مخيّلته، والحفر في ذاكرته. فاللوحة تستجيب للسؤال، وتمنح الفرصة للإجابة من لدن المتلقي البصري الذي يجد في محتواها خير آلية للإثارة. وهذا ينبّهنا إلى دور الألوان والخطوط في اللوحة، والذي يماثله طبيعة المسار في القطعة الموسيقية. فكلاهما يُحدث نوعا من الاستجابة المحاوِرة والمستقرِئة.

إن لوحة الفنان (علوان) تعكس متنوعات أسلوبية ومضمونيه، بسبب قربها من

الـواقـع والـواقـع المتـخيّـل. فـهـو إنمـا يـحـوّل المشهد إلـى صـورة تـتـبـايـن فـيـهـا الخطوط، والألوان، عـاكسة شدة التـأثيرات الواقعة على نموذجه المقهور. كذلك إظهار الشكل الذي عليه الطبيعة في شدة اضطرابها وانمحاق صيرورتها. فالمشاهد الانطباعية تناولت البيئات والمواقع العامة، كالحقول والبساتين والأسواق والمحلات الشعبية. وفي هذا أظهر ما هي عليه هذه المشاهد من ترد وانكسار، ليس بسبب العطل الذي أُصيبت به جرّاء الإهمال، بل ما عكس مواجهتها لعوامل القهر الطبيعية كالرياح والأمطار. وبهذا أكسبها حراكا هو أقرب إلى الأسطوري في تعامله مع دلالات الأشجار والريح والمياه والمطر. وبهذا جعل الذاكرة أشد انكسارا وهي تداعب صورة الطبيعة المتداخلة مع الحس الأسطوري والمتخيّل. فالتطلعات تكون من بين عناصر الطبيعة التي تضمر صور النماذج المحتمية بجدارها وكثافتها. وهي دليل على النزوع إلى البراءة. وما التشويش الذي يلفها فدال على ما سقط عليها من حيف وقهر. وهذا أيضا ما ظهر على البيوت والأسواق وحركة الناس فيها. فالاستلاب عبارة عن منظومة تُسهم في خلخلة الواقع وتشويه صورته، وهي حالات جسّدها ميل الفنان إلى الاقتراب من الطبيعة والصعود بها إلى الدلالات الأسطورية. وذلك من خلال تجسيد العلاقة العميقة بين النماذج وصورة الحياة التي يعيشون في كنفها. وهو نوع من استرداد القيمة، تُقيمه الذاكرة مضاداً لفعالية الانمحاء الجارية على الحياة عبر التجاوز على الذاكرة الفردية والجمعية المتمثلة في المكان. من هذا نجده أكثر حميمية في تعامله مع المكان بالرغم من الوحشة التي تعاني منها نماذجه، فهولا يستطيع إخفاء شدة ميله وتعاطفه ما هو مثار في الذاكرة ليكون قابلا للتعبير عن وجهة النظر، أو تبيان المشهد كما هو في اللوحات.

لقد تعامل الفنان مع الطبيعة وسواها من مجريات ومشاهد الحياة اليومية من خلال النظرة المؤكدة على تفكيك هذه البيئات جرّاء تأثير الظواهر. لعل الإهمال وظروف الحرب واحدة من هذه المؤثرات، التي تركت تأثيراتها على كل شيء. وبهذا تكون نظرة الفنان من خلال الابتعاد عن مواطن النشأة مكللا ذلك بالأسى والفقدان لصيرورة المكان، لكنه يحمل بين ثناياه المعنى العالق في الذاكرة، أي الصورة البديلة. بمعنى أن القبح الذي لحق بمفردات المكان، ترك سماته معبّرة عن صميمية واضحة. وهذا ما انطبع على اللوحات التي عالجت مشاهد ريفية كالحقول والبساتين.. فالأشجار مدمَرة بفعل الرياح، غير أنها تؤشر انبثاق وجوه ورؤوس دالة على البقاء الأساسي للعقل الذي

يؤسس المعنى الجديد. وهذه رموز حاول الفنان أن يجدد صياغاتها وأنساقها في لوحاته من أجل تعميق رؤيته المتركزة في الإيمان ببقاء حيوية الجذور. وفي المحلة أيضا حاول أن يترك للحيوات نشاطها اليومي، مؤكدا على جريان الحياة. ولعل اللوحة التي تُظهر تداعيات البيوت وانهيارها احتوت هي الأخرى على تطلعات الوجوه اللصيقة بها معبرة عن ذات النظرة المؤمنة بالبقاء. وفي نماذج أخرى حاول أن يستحضر هذه الرؤى الدالة على مفاهيم في لوحات شكّلت فيها الأشياء علامات معبّرة. كما في توفر أحدى اللوحات على مزهرية هي بمثابة شكل رأس. ولكي يحيل التعبير إلى حيوية العطاء منح عطاء المزهرية نثار الألوان التي هي زهور العقل والذاكرة. هذه الجدلية اللونية والتعبيرية حاول الفنان تجسيد أفكاره من خلالها، كما هي في لوحة احتوت مجموعة أشياء منزلية دالة على طقسية يومية في تاريخ العائلة. منضدة تحتوي على قدح (شاي) نصف مملوء، صحن يحتوي على قطع من المعجنات، وإناء (شاي) كبير، قدح فيه زهرة وستائر تشير إلى زهو في ألوانها. كل هذه المحتويات سردت مجموعة حالات استنطقتها الأشياء للتعبير عن حالات المغادرة والانتظار. وذلك عبر التشبث بالمكان والطقس والشَعيرة العراقية. يبدو لي أن الفنان يمر برحلة البحث عن مفردات الذاكرة ووضعها بديلا لما يعيش. وهذا ما جسدته لوحاته، سواء التي عالجت الطبيعة منها أو التي انغمست في اليومي كالمحلة والسوق. ولعل الحيوية التي تحتويها هذه الأمكنة دليل على التعلق بها. والدليل على ذلك أنه عالجها بسردية لونية وخطية عالية وذات حيوية في ما يخص التفاصيل. مما خلق من خلالها جمالية وسط الإهمال. إن الفنان يتعامل مع المهمل من منطلق الإيمان بمطلق المعنى الكامن في الزمان والمكان، حيث تتحقق الحيوية المستعادة للمكان من خلال محاورة مفرداته واستعادتها. فنحن أمام محاولة لتركيب المكان وإعادة خلّقه من جديد عبر الذاكرة التي هي في الأساس ترشح بنى فكرية تؤمن بأزلية تقدم الحياة وبقاء صيرورتها مع تقادم الأزمنة.

من خلال كل هذا أرى أن الفنان لا يشغله سوى المكان المغادَر. وما معالجته له سوى كونه القادر على بقاء حيوية الانتماء إليه من منطلق تجديده. وهذا أيضا يغلب على اللوحات ذات المعالجات الأخرى، لا سيّما تلك التي تتخذ من المرأة محورها، فهي أيضا تؤشر نوعا من الانفتاح على كوة الأمل. ولنر إلى أي حد توصل الفنان في معالجاته هذه، حيث شكّلت المرأة المركز الأساس في فنه، المرأة المنقطعة عن الرجل. وهذا هو

مكمن السردية التشكيلية الطاغية على مفردات لوحاته. إذ نجد المرأة وهي في حالة انتظار دائم : إما في مكان ضيّق، يحتوي على مصباح نفطي وستائر وهي في حالة تأمل دائم، حيث يوحي المشهد بالفقدان والانتظار. كذلك إمرأة تنتظر مطأطئة الرأس أو أنها نائمة بسرير فارغ من الرجل، تأخذها إغفاءة، وأخرى مسلط على وجهها الضوء الدال على مراودة الأحلام ولذتها. ثم امرأة تغرق في نومها تركت كتابا على الطاولة وعليه زهرة. يقابل ذلك امرأة تحمل طفلة وهي مرعوبة تحمل فانوسا في اليد الأخرى، كما لو أنها هاربة من خطر داهمها. وفي لوحة أخرى تظهر امرأة متلفعة بالبياض وعلى كتفها طائر يشبه طيور المزارات المقدسة.

هذه الحيوات داخل اللوحات اكتسبت حيويتها من أسلوب التعبير الواقعي الذي يعتمد الإيحاء وذلك بترك الأشياء والحالات مقطوعة الصلة بالرمز الآخر الذي يُكمل أنوثة المرأة وهو الرجل. فتعامله مع الأنثى يتم من خلال النظر إلى الوحدة التي تعانيها المرأة عبر المفردات التي بثها في لوحاته، وهي مرافقة لها في كل اللوحات. وتكتسب حيويتها بالرغم من التكرار. لأنها في الأساس رموز قارّة على وظائف ودالة على ظواهر وحالات تجسدها بشكل عام ظاهرة الانتظار. كما هو في رمز المصدر الضوئي النفطي. وهذه إحالة إلى مساحة الأمل التي تتحلى بها ذات المرأة لرصد حالة الانتظار وإبراز حيوية تفكيرها المجهد في تأمل الأشياء. كذلك الهيئة التي عليها المرأة وهي تشكل (figure) اللوحة، حيث تبدو على حالة تأمل وانتظار، غير أن ما يوحي بما في داخلها هو الألوان الكابية والرمادية وصور الأشياء المجردة وثبات الأشياء وسكونها على الرغم من سردها الموحي. لكنها تبقى علامات دالة على الانقطاع وخيبة الأمل والانكفاء الذاتي. لعل الفنان أراد بذلك أن يجسد الضاغط الذي عانت منه المرأة في الحرب أو هجرة الرجل الدائمة عن الوطن. فالمرأة في معظم لوحاته تقترن بالنافذة والستارة، كذلك شكّلت كل هذه الموجودات حيوية الأمل الذي يتملكها، وهي حكاية الأمهات والحبيبات والزوجات والأخوات المنتظرات عودة الغائب أو المحارب. هذا البؤس شكّلته الحرب يُعد واحداً من آلات التدمير التي تستهدف تشكيل بنية متخلخلة في كيان الإنسان، وتماهي محتويات عقله وحرفها عن سياق المنطق الذي لا يزرع سوى الخراب النفسي. لذا ومن هذا المنطلق نجد الفنان (علوان) يتصدى إلى كل هذا بتمثيله الحالات الإنسانية الكبيرة التي تُشكل (المرأة والمحلة والسوق والحقل) رموز الثبات، الحقيقية والمحققة لكينونتها وسط الخراب. هذا من جهة، ومن جهة أخرى أكد

على حالة التعلق بالمكان الذي ينأى عنه مستحضرا مفرداته، معالجا إياها بفنية عالية، مستخدماً إستعاراته من الفنون والأجناس الأخرى كالسرد والوصف وتحديد المسافات والكتل والألوان والخطوط، لكي يضعها في حيز حيوي. وما السردية التي استعارها الفنان إلاّ تأكيداً على حيوية نظرته للمكان والزمان عبر محتويات الذاكرة النشطة والمنفتحة.

إن الانطباعية التي عالج فيها الفنان نماذجه أكدت على صيرورة الجسد، فالأنثوي منه كان على تعبير أثار التساؤل في كونه منطوياً على كتلة من المشاعر التي قد تبدو منطفئة، غير أنها كامنة الحيوية والنماء والفعالية. والدليل على ذلك ما تتركه مكامن الأشياء سواء كانت على الأرض أو الطاولة وسواهما، حيث تدل على حيوية المعنى الذي يوحي ببقاء حيوية الداخل ـ الذاتي ـ كذلك فعَلَ هذا مع الأمكنة، إذ جسّدها على حيويتها بالرغم من مظاهر الدمار والخراب التي لحقتها. إن وجود الإنسان الذي رصدته سردية حيوية برزت ملامحه من خلال آليات التشكيل المؤكدة على تواصل الحياة في بعث حيويتها من داخل خرابها. فما برّزته اللوحات في هذا كان مؤكدا على حيوية ذاكرة الفنان وانشغاله بما هو بعيد زمانا ومكانا ، حتى خلق منه مادّة حيّة جسّدت مسيرة الحياة ونمائها دون اللجوء إلى دمارها فقط. فاللوحات لم تكتف بتسجيل الظواهر بقدر ما جسّدت حيوية الحياة فيها. وأرى أن لذلك قيمة فكرية تخص وظيفة الفن يعدّه واحداً من الأنشطة الإنسانية الكبيرة. والدليل على حيوية هذا المفهوم عند الفنان (علوان) هو أسلوب التعشيق الذي انتهجه والذي عبَّرنا عنه بالاستعارة. محاولاً بذلك تخليق رموزه الأسطورية عبر توسيع نظرته لحيوية الأشياء وحركتها، كما هو في الطبيعة وأنساقها ورموزها، ثم الماء وأزلية تأثيراته الأسطورية. كما أن إهتمامه بالطقوس الشعبية ألزم اللوحة الاقتراب من متن الأسطورة. فهو يحاول أن ـ يؤسطر ـ المكان والزمان بما يمنحهما من حيويّة الذاكرة، التي هي في الأساس ذاكرة جمعيّة قبل أن تكون فرديّة.

الذاكرة والأحلام المؤجّلة

إستعادة

إذا كان الفنان (حسني أبو المعالي) من نبهنا إلى الذاكرة المستعادة، فأنه أيضا أيقظ فينا حالة من استعادة التنشيط لصور الراحلين دون وداع. ذلك أن الملفت للنظر هو ظاهرة بروز وشهرة المبدعين خارج أرض الوطن اولا ، ثم رحيلهم إلى الأبدية وهم يلتفون في أطياف الغربة في المهجر. إذ كيف يمكن أن لا تستعيد الذاكرة الفنان (أحمد الجاسم) إذ يطير نبأ رحيله عبر المسافات فيصلنا كي يبث فينا كثافة من الدهشة والحزن، حيث يقام له قداس الوداع مشيعا بنوايا من عرفوا فنه وأصالته حينما رفعت أياديهم نعشه دائرة به وسط إكتظاظ صفوف الأصدقاء والمعجبين بفنّه. وعلى الذاكرة أيضا أن تستعيد نبأ رحيل الفنان (فائق حسين)، وانزواء أصدقائه وهم يدورون حلما مستعادا عن الطفولة والنشأة، والبدايات، إذ لم يبق منه سوى الذكريات، فلا مدنهم تذكرتهم ولا الشوارع التي ترعرعوا وسطها أو وسمت بإسمهم. وبمثل ما تذكرت هذا أو ذاك، أعادت لفيظ الذاكرة صورة الفنان (كاظم الخالدي) بابتسامته التي تترك صف أسنانه كطفل منبهر بلعبة جميلة متواضعة جلبها له أبوه. بالازدحام صور الذاكرة ويا لشدة وقعها الحزين والمرّ، فقد أحتشد في طيفها كل ما هو جميل بخط الماضي وكل ما هو مبهج بصور الراحلين، من خلال نكهة الطفولة وبراءة عالمها، وها هو (حسني أبو المعالي) يعود بأبهى صورة، مجللا بألوانه، وبقامته ووسامته. فلا أرى مبررا لإختفاء ابتسامته ولا نظراته المفعمة بحب الحياة والإنسان فيها. لذا أفترض أنه كان يعد العدة للرحيل، بدليل ما تركه من إرث محتشد بالألوان، التي تتصارع فيها الدلالات، فلا تسفر في النهاية إلاّ إلى طرق مضاءة تماما ، يأخذها نور القلب والوجدان والضمير.

فحين طالعت لقاءه في مجلة عمّان عام ٢٠٠٠ فرحت أيما فرح، وشكرت الصديق (فيصل عبد الحسن) لجهده في توثيق ما يضمره (حسني) من همْ الغربة التي فجرها فنا أصيلا ، إذ تغنى بجمال بساتين مدينته كربلاء، وأستل قدسية اللون وإضاءته من روحانية المدينة، مستلهما اللون الذهبي المثيولوجي الذي يطلي القباب والمنائر، متمثلا قدسيته وفيضه الروحاني. إذ أن الفنان قد ترعرع وسط حارته الشعبيّة التي لا يميزها عن باقي أحياء المدن سوى ما تحفل المدينة الكريمة من كرم في استقبال

زائريها بقلب منشرح، وسريرة ثورية، مستلهمة روحية رجالها الذين أريقت دماؤهم على أرضها، فأكتسبت قدسيتها ومتانة فكرها وبقائه على قيد الحياة، وبهذا نرى الفنان، لا يضع اللون الأحمر إلاّ بحيادية، فهو لا يؤكد ناريته وتفجره، بحيث يعطيه دلالات الموت والفناء، بقدر ما يمنحه قدسية الشهادة المختارة بإرادة عامرة بالإيمان. فالتوحد مع الألوان عند الفنان، هو توحد مثيولوجي، استدعته الذاكرة المحتشدة بالتضحية والقرابين البشرية، لكن التعامل مع هذه الصورة كان على تماثل مع الحس الشعري، والإيقاع الموسيقي، فكما للّغة موسيقى، سيكون للألوان موسيقاها عند الفنان (حسني)، لذا ساق ألوانه لتجد لها مجالا حيويا لإنتاج الموسيقى بالألوان. فهو الذي يرسم حين يعزف، ويعزف حين يرسم.. وهو الذي تعامل مع الروح التي تسكنه على غرار ما سكنت روح الشاعر (سعدي يوسف). فحسني كثيرا مايردد هذه الأبيات من شعر سعدي يوسف، وربما لّحنها وتغنى بها :

حين عالجتها بالتراب هذه الروح
قال التراب بالضياء احترقت
وحين عالجتها بالهواء ما هبّت
وحين عالجتها بالشجر هذه الروح
قال الشجر كالتراب احترقت
وحين عالجتها بالحجر هذه الروح
قال الحجر هل أكون انتهيت..؟
ويوم أطعمتها نارها هذه الروح
قالت الروح إني استرحت

هكذا هو (حسني)، يحاول أن يؤاخي بين ذاته والألوان، من جهة ويؤاخي بين روحه والموسيقى. فما أنتجه فنا لهو زاخر بعمق التجربة، ووفاء الذاكرة التي حفلت بكل الأطياف، لكن طيف محبته للآخر والطبيعة، قد تمثل في عطاء دائم عكس أحلامه المؤجلة التي أراد لها أن تفض حقائبه بمحتوياتها داخل الوطن، لكن الأحلام شيء، وقسوة الغربة شيء آخر تماما. فالمبدعون دائما يؤجلون مفردات أحلامهم، وينطوون على حلم مركزي واحد، هو مطالعة وجه الوطن وفتح الحقائب أمام عيون الكثيرين، لتندلق منها غوايات الإبداع، فلا تخلف سوى دررا ومعدنا أصيلا ، وحسبي أن

(حسني)حاول ذلك ولكن...؟!!. وتلك هي جذر التراجيديا التي انتهت إليها حياته كبقية أقرانه من المبدعين. لم تكن سوى حزمة من الأحلام البريئة، تستعيد طفولتهم، ومرابع صباهم، ومرافق تعلمهم. إنها أحلام بكرية نقية لم تشبها تعقيدات الحياة. غير أنها في نهاية المطاف أحلام معطلة لحين من الزمن، لا تحتفظ بمفرداتها سوى الذاكرة.

اللوحة والموسيقا

قال :كيف عرفته.. وأنت لم تتعرف عليه قط..؟!

قلت : وهل تعني المباشرة كل المعرفة..؟

قال : وهل ثمة غيرها..؟

قلت : بلى.. أنه الأثر.

وها نحن نستعيد كل ما تركه الفنان (حسني أبو المعالي)، بحيوية متمثلة حيوية قوله، ونشاطه، فقد أسبغ علينا معرفته بالأشياء، سواء بما عبّر عنه في لوحاته، أو بما تركه من كتابات. كذلك ما أنطبع في ذاكرة أصدقائه.من خلال هذه الروافد يمكننا الوقوف مع (حسني) باقيا بيننا بكل حيويّة أفكاره ونشاطه الذهني، وما تنطق به لوحاته. فالفنان متعدد المواهب، فقد كان يجيد العزف على العود، ويمارس اللحن بوحدة صوفية خالصة، هي بمثابة وحدة الفنان مع أدواته. مثله مثل الراعي الذي لا يمتلك في فيض حقول الاخضرار، غير معزفه وصورة ما أمامه من اتساع وافر الدلالة والانبعاث. في هذا تحصل الاستجابة بين الآلة والصورة. وهنا أفترض لـ (حسني) فنانا يحسب حساب المواءمة بين عالمين موحدين هما التشكيل والموسيقى، كما بين اللغة والموسيقى. إن الفنان (حسني) يستجيب لمعارفه وتشكلاته الثقافية، فينساق إلى المعنى بحكم المعرفة التي تخاطر ذهنه فتثير ما يمكن تمثله تشكيلا ، فهو ذو أفكار، بمعنى يُخضع دالته الفنية لمكون معرفي متحرك، مكتسبا خبرة الحياة، وما نشاطه في السبعينيات من القرن الماضي قبل رحيله إلى المغرب إلاّ دليل على ذلك، فقد كان إنتاجه شاهد على مثل هذه القراءة. فله في الفن والحياة آراء بسيطة في الطرح، غير أنها عميقة في الدلالة. وأعتقد أن دلالتها تكمن في إشارتها لمحتوى لوحاته ذات الزحمة اللونية، والتناسق الهرموني الذي يشي بقدرة الفرشاة على تنسيق البنى التي تشكل المحتوى في اللوحة. فهو يحاول التأكيد على مؤاخاة بين العقل الذي يفكر،

والعين التي ترى، فليس ثمة معارضة بين الذي كتبه ونشره، وبين خطوط الزيت التي تركتها فرشاته على القماش، منسابة مع الألوان بتدرج مدروس، وخضع للاوعي. وهكذا انتقل انسجام الروح والفعل إلى عين الرائي، فكانت لحظة التأمل ولحظة الاستغراق في العمل الفني، وهي لحظة التمتع بجمال اللوحة والانسلاخ تماما عن الواقع وتعقيداته، فقط التعامل مع ما يُشاهد عبر نسق الألوان، وتواجدها على القماشة، بانيا على نسق الشعر، معطيا لها القدرة الذاتية التي تتيح لها التآخي والانسجام والمواءمة، كي تكون أكثر تناغما مع بعضها، فألوانه تتداخل، وتشق لها مجرى بين ذوات لونية مختلفة، بحيث تتماثل وتمثل المشهد على نحو هرموني، تنسجه موسيقى اللون. وبذلك يحصل تخاطر مبني على رؤيا صوفية خالصة. وله في هذا بضع تصريحات، نحاول أن نرصدها عبر ورقتنا هذه. ففي معرض تعبيره عن لحظة الإبداع الفني، يقول :(إن علاقة حاسة السمع بحاسة البصر، هي كعلاقة اليد بالكتابة، والأذن بالسمع). هذا القول يحيلنا إلى فهم الإبداع بشكله العام عند الفنان، فهو يعطي لكل أداة وظيفتها، ولا يغفل في الوقت نفسه عن مستوى العلاقة المتمّمة لفكرة الإبداع، فكل هذه الأدوات تجتمع في خلق النص، فـ (حسني) يوائم بين الأجناس بما يكمل بعضها البعض، وبهذا يشير إلى إمكانية المبدع في معارفه التي لابد أن تكون شمولية في آن، وجدلية في آن آخر. فهو يستعير الحوّاس ليقربها من بعض في الوظائف. حيث نراه يعبّر عن علاقة الموسيقى بالفن التشكيلي، في كون الإبداع يربط بين هذه الأجناس، من منطلق القاسم المشترك بينها، لا سّيما الموسيقى والتشكيل، وهو الصورة، بإعتبار الإبداع هو فن المتخيل، إذ تداهمك الموسيقى على أنها صورة مسموعة، والتشكيل صورة مرئية. بمعنى يُحدث نوعا من التخاطر الذي يدفع إلى تمثل خصائص كلا الجنسين لرفد المشهد الثقافي بدالة تعبيرية تشكيلا. إنها ترجمة للحظة الإبداع، التي تتطلب أيضا شيئا من التأمل والتماثل بين الفنون لكي تستكمل دائرة رؤية المبدع. فخضوع البصر للسمع، ثم أداة الكتابة، يوحي بتماثل الأشياء، وانفراط حدودها أمام لحظة الإبداع. إن ما يتوج حالة الإنتاج سواء في الفن أو سواه، تكمن في الإخضاع التام لصوت موحد يؤاخي بين الأنساق التي ترمي تنفيذ الرؤيا الحلمية المتشبثة بالمخيال. هكذا تبدو استجابة الفنان (حسني) وهو يداور فكرة التراسل بين الفنون.

أما بصدد التوحد بين الفنان وموضوعاته قيد التنفيذ فإنها ـ وكما أشار ـ هي لحظات تجلٍّ يسمو فيها الإنسان أو الفنان مع نفسه وفنه، مع ريشته وألوانه. وهي لا

تداهم الفنان إلا وفق أجواء وطقوس خاصة. لحظات هي بمثابة بوح فني يوازيها جزء كبير من طرائق بوح الصوفيين وانبعاث خواطرهم وتشوفاتهم بتخومها المثيولوجية الخالصة، التي تمنح الحس في الإبداع عند المبدع، والإحساس عند المتلقي أو الرائي. وبصدد علاقة الشعر بالتشكيل، نراه يستعين بالأحلام كوسيلة لولوج عالم الشعر، الذي يتجسد في اللوحة من خلال الخطوط والألوان، حيث تشكل بنيات متوائمة، لا تصرّح علانية، بقدر ما توحي بنمطية شعرية اللوحة كما هي علاقة الشعر بالسرد، فالفنان الذي لا يحدد منافذ إبداعه وتوحده، يجد نفسه يلج عوالم كثيرة لعل الشعر واحدا منها. وبهذا يخلق وشيجة شعرية، تُجسد خطابه الفني والمعرفي شعريا ، كما هو ظاهر في لوحات الفنانة (هناء مال الله) أو الفنان (شاكر حسن آل سعيد). لعل مواءمة حروفيات (شاكر) مع جدارية اللوحة، وتميمات (هناء) على الجدران والتي تنّم عن قدر كبير من التمثل الصوفي والرؤية الصافية عند كليهما. وفي سرديّات معظم الفنانين التشكيليين العراقيين. فـ (حسني) لا يكتب الشعر، بمعنى لا يضعه إلى جانب الفن التشكيلي، لكنه يقترب منه بطبيعة الحال عبر نسق ألوانه وخطوطه، مؤكدا على أنه... لا يدعي كتابة الشعر.. لكنه حين ألّف ولحّن نشيداً للأطفال، كان هدفه الاقتراب من عالمين أثيرين، هما عالم الطفولة التي يرمي من خلالها، استلهام صور البراءة، والعودة إلى الطبيعة وهي بأبهى صورها، وثانيهما ولوج عالم الموسيقى الواسع، الذي يتطلب الرهافة. وحسني لا يبوح لأحد بمثل هذه التوجهات بقدر ما كان يستمتع فقط بممارستها، وله في ذلك مجموعة من الألحان والمعزوفات ضمّنها في (سيديات). فهو ومن خلال هذه الممارسة الفنية، حاول أن يحقق خطابا توجه فيه إلى الأطفال ومن ثم الدخول إلى عالم الموسيقى بصمت مرهف، فهو قد قادته ألحانه قبل كلماته. أما الشعر في هذا النص الإبداعي الساحر ونعني به اللحن، فهو بمثابة الجسد الفني المتخيل. فأحلامه في التشكيل لا تفتقد إلى المتن الشعري، ولكنه متن تؤطره الألوان. فهناك علاقة إبداع بين الشعر والرسم، لأن القصيدة لوحة ناطقة، وأن اللوحة قصيدة صامتة. فحين ينظر المبدع كالشاعر مثلا فأنه لا يرى سوى الأطياف والألوان والخطوط وهي تتجاذب العلاقة والعناق بينها، لذا فالشاعر يراها بعين الشعر وهي الكلمات، والفنان كذلك في الألوان، وكذا الموسيقي. لكن الإبداع كامن وكما ذكرنا في المؤاخاة بين هذه الفنون، بمباشرة أو بغير مباشرة.

وللفنان رأي في التجريد والتجديد في الفن كذلك في أمر حداثة الأساليب

والمتشكلات بما معناه ؛ ثمة فجوة كبيرة بين ما هو فن تشكيلي معاصر، ينهل من تكويناته التجريدية ومن منابع الحياة، ويعتمد على القيمة الجمالية الأزلية المتمثلة بالضوء وما يصنعه من ظلال ساحرة، وبين تشكيل فني يعتمد في تكويناته على تقاطعات الفوضى، ويشكّل عناصره من زوايا العبث. ويعتقد أيضا أن مصادر الإلهام لدى أي فنان، هي بالأساس واقعية، الفنان مهما توغل بعيدا في ترجمة أفكاره، ومهما حلّق عاليا في سماء التجريد سعيا وراء كل جديد، لابد وأن يكون قريبا من المنحى الواقعي الذي تحكمه العلاقات اللونية السليمة كالظل والضوء. لهذا فإن معالجة التجريد بالواقع ومحاولة المزج بينهما، يعتبرهما مدرسة فنية تُمثل الورقة الأخيرة التي يراهن عليها الفنان الذي يحنّ إلى أجواء الطبيعة الساحرة، للحفاظ على ما تبقى من القواعد والأسس الفنية التي تصدعت بفعل الهجمة اللافنية التي تدّعي الحداثة وتحطيم شروط الفن التشكيلي وحرفيته، حيث جردته من محتواه الجمالي الذي ينشده الإنسان والفنان معا.

في عالم الألوان والخطوط

إن اشتغالات (حسني أبو المعالي) جسّدت إحساس الفنان بالمكان، لا سّيما المكان المغادَر- بفتح الدال -، الذي حصل عبر المكان الجديد - مكان الغربة - أن تولد شعور طاغ لحضوره في الذاكرة، بسبب التماثلات التي تجسد شاهدها في الذاكرة، فكان لها حيّزا أساسيا في لوحاته، متمثلة بالرموز كالطير والحصان - البراق - والجدران وانسكاب الألوان خاصة الأحمر ودلالاته الأسطورية. فقد حفلت لوحاته بمجمل المكونات المعرفية التي تسيدت بإقتدار فني، وأعطت دلالات رمزية من السهل فك رموزها. فقد كان تأثير المكان - كربلاء - واضحا عبر رموز آثرت تجسيد الواقعة التاريخية التي هي علامة مثيولوجية اتسمت فيها صورة المدينة، التي عبرّت عن عمق الشهادة وبلاغتها. فما إحتوته لوحاته من أطياف الألوان، وتماثلها عرضا وطولا إنما جاء ليسرد ملحمة المدينة، وما الأحمر إلاّ دليل الشهادة والإخصاب والتجدد، لكنه أحمر لايميل في التعبير إلى الدموية، بقدر ما يوحي بالحس الصوفي، فهو تجلي يأخذ بنظر الاعتبار، كونه لباس اتخذته الرموز المثيولوجية صورة لها، ولقدسيتها، فـ (سرجون الأكدي، والنبي يوسف،ودموزي السومري) مثلا كان الرداء الأحمر عنوانا يشير إلى رمزهما المجسِد - بكسر السين - للخصوبة. وهكذا فعل (حسني) بلا قصدية لكي يضع اللون الأحمر فاصلا

بنيويا بين الألوان التي تشكل جدران من العتمة والتقاطع، أو أنه يدُلّق من أطيافه ومشتقاته متسللا على شكل حزم ضوئية، أو أنه يفتح بابا أو نافذة، تشير إلى الأمل الذي لابد من الوصول إليه وإدراكه وسط زحمة إصطراع الأشياء والقوى.

إن تمثل الفنان (حسني أبو المعالي) لمكونات اللوحة، يأتي من عدة مصادر، لعل صيرورتها تقارب الفنون والأجناس الإبداعية، فهو يستعين بالموسيقى بإعتبارها ملهمة روحية، وباعثة للأحاسيس، وفائضة لأطياف ما وراء المرئي، ومحققة لمعادل فني خالص. كذلك المعرفة التي تقوّم التوجه، وتعمل على ترصينه بدخولها إلى منطقة الخيّال فتُحدث نوعا من الموازنة في التخليق الفني. لذا نرى أن لوحاته تتملّكها حركة سردية، معتمدا على كتل الألوان، متمثلا إياها على شكل جدران وقواطع وخلفيات وشرفات يطل من خلالها إلى زمن ماضي أو زمن آتي، تشير إلى ما بعدها، محققة سؤال المعنى المراد من المنتج الإجابة عليه، حيث يبقيها في منطقة الاحتمالات من خلال زحمة المرئيات وشواهد اللوحة، التي تنعكس معرفيا على الرائي. فهو يحاول أن يوفر علاقة جدلية تنظمها مجموعة رؤى وتشوفات تساعد على الإيصال لمجمل الأفكار. فألوانه وخطوطه طيفية، لا تحدد عزلا عن مجمل تشكيلات موجودات اللوحة، بل هي نوع من اشتقاقات تفرضها حركة اللون، وميلها إلى الروحانية، التي تصل حد الرؤيا الصوفية. غير أن ثمة تواجد لشواخص تضاف إلى مدلولات الجدار، وهي عبارة عن هيئات تشكل تخصيب للمعنى العام. مثل تواجد حصان البراق، الذي يوحي برحلة الروح وهيامها صوب الفضاء ومن ثم للعلّيات التي هي رمز للتوحد مع ما وراء الواقع. فهي رحلة البحث عما يوفر الاستقرار الروحي. ويمكن أن تعطي مدلولا للنزوح إلى المكان المستعاد، لا سّيما وأن الفنان عبر لوحاته يؤشر مثل هذا الحنين للمكان الأول. كذلك إبراز دور المرأة والطير، حيث يُظهرهما متجاورين، أمام خلفية سوداء. فهيأة الطير متوثبة، عالية الصدر متشبثة بالأرض، بينما المرأة تظهر كحواء تستقبل الحياة ببراءة الطير. إن هذا المتحقق في المعادل الموضوعي، يشير إلى نزوع للبحث عن النقاء، وهو نزوع صوفي لتجسيد العلاقة بالجسد كعلامة دالة على المفاهيم المضادة لقوى التخريب، ومصادرة جمال الحياة. بينما تظهر الخيول في منطقة أكثر إضاءة، وفسحة توفر لها الحرية للتعبير عن طاقة الإنسان في الحياة. فعلى الرغم من وجود إطار وكتل معتمة نوعا ما، إلا أن العلاقة بين الكائن الأرضي والسماء تتحقق عبر انفتاح هذه الكتل، وتحوّلها إلى كتل وموانع محايدة، لا تفرض صرامتها. وبذلك إشارة لإمكانية

النفاذ من خلالها لرؤية المستقبل.

إن المتحقق في لوحات (حسني)، عبارة عن طبقات من الألوان لا تفترق عن دلالاتها الإبستمولوجية، ولا عن دلالاتها التي تصب في مجال استنهاض مفردات الذاكرة، عبر تجريد مدروس، يوحي بالشيء ولا يصرّح به، فاللوحة تحتوي على مجموعة شواهد تشير بشكل غير مباشر إلى الوقائع التي تركت آثارها على الواقع. فمن بين هرمونية الألوان تتواجد وتبرز رموز تشي بالحركة، أو أن الكتل المحايدة متمثلة بالأزرق الداكن أو الشذري، تنفتح خلفها كتل من الأحمر المشوب بالأسود، مما يولد صورة تمكّن الرؤى من التطلع إلى مثل هذه الشواهد من منظور التاريخ فالذاكرة المستعادة عند الفنان تعيد صياغة المعرفي الذي له ارتباط بالمكان وحصرا مدينة (كربلاء)، التي شهدت وقائع دامية عبر التاريخ القديم والمعاصر. فالفنان يوائم بين صورتها في الذاكرة المعايشة له وسط المهجر، وصورتها من خلال توارد الأخبار وتواترها، مما يحقق له نوعا من القلق الذي لا يجد مستقره، إلاّ في اللوحة، وفي تقاطع الألوان والخطوط التي ترسم خزين الذاكرة، بتجريد يجسد المنطق النفسي للإنسان المهاجر، والذي يمتلك حساسية خاصة إزاء تاريخه، وأسس تربيته، فعبارته القائلة : [إني أحتفظ لأناس ساعدوني في تكوين ذائقتي الفنّية بكل الحب والتقدير، فقد علموني كيف أخط بداياتي في الفن والمعرفة، وأنا صغير. وأرشدوني إلى كتابات سلامة موسى، ونجيب محفوظ وهمنغواي، وإلى قصائد الأجداد والأحفاد، وأنا شاب. إنهم أهلي وناسي وعلى رأسهم أخي الأكبر، المعلم الأول الذي تتلمذت على يديه، وعرفت بواسطته أبجدية المعرفة وحب الشعر، وقد طالعني من بستان شعره الجميل بعض من عبق الحروف، وشيء من أريج الكلماتس].

وأعتقد أن لمدلولات هذا القول معاني كثيرة في الواقع، فمن يعرف (حسني) بالتأكيد لابد أن يعرف من هو (مهدي أبو المعالي) الأخ الأكبر المشار إليه في القول، وكيف هي صورة الدراما وشدة التراجيديا التي كلّلت رحيل الأخ الأكبر شهيدا على يد قتلة الشعب العراقي، وبذلك سوف يقف على نمط التراجيديا التي ترتبت على شكل قصيدة مدورة، تصل بدورانها إلى فناننا (أبو المعالي حسني) ليحقق طمأنينة صوفية مع (أبو المعالي مهدي)، وهذه الفاجعة وحدها تشكل لوحة تشكيلية لا أعتقد إنه يتيسر لفنان غير (أبو المعالي) الذي هيأ لها الدخول في أعماله يحققها وما كان لفنان أن يحققها، ولكن

بنبوءة هادئة لا يشك في مرآها الرائي، لكنه يدركها لحظة سماعه بالفاجعتين. وهنا يمكننا أن نرى درجة تعلقه بالحياة من خلال الأخ الأكبر، الذي كان فقدانه علامة أشرّت اختياره الأخير لرحلة الحياة نحو ملكوت السماء، كما هي إشارة إلى همجية الظلامي الذي لا يأبه بما قاله رسول الله.. الإنسان غرس الله في الأرض، ملعون من خرب بنيانه.... رحم الله (مهدي أبو المعالي ونجله)، والرحمة على روح الفنان (حسني أبو المعالي).

الذاكرة المستعادة

تطلعات مشروعة

لعل ما ذكره الفنان (فاضل ضامد) من أن لوحة أحد الأصدقاء قد علقت في ذهنه لزمن ما، لكنه لم يجرؤ على محاكاتها ؛ دليل على استباق حرفته وميله للجمال، في كونه باحث عن الذات الفنية الخالصة. ذلك واضح من طبيعة أعماله التشكيلية أولا ووصفه لما هو كامن في داخله كفنان ذي نزوع لمحاكاة ما هو متجذر في ذاته، بما تتركه بصرياته على مرّ الأزمنة. لذا نراه يعبّر عن هذا بتأكيد ميله إلى الأفكار التي تشكل بطبيعة الحال السدى واللحمة للإنتاج الإبداعي. فالمحيط هنا يشكل الرافد المؤثر بإعتباره صنوا للرافد المعرفي وعلاقة كلا المصدرين بالمخيال. لذا نراه يطلق خياله في تصور العلاقات القائمة بين الأشياء ولا يخضع مخياله للشروط التي تنتظم الواقعة أو المشهد، لأنه في الأساس يقيم علاقات مفترضة نابعة من بنيته الفكرية التي لا تخضع الأشياء أو المرئيات لمنطقها الواقعي الصرف، بقدر ما يمنحها فضاءات المخيّال. فعنده تكون اللوحة بمثابة خضوع لذاكرة معبأة بشتى المعارف. فالعلاقة مع الماضي عنده، هي نوع من التأكيد على تحويل إبداعي للمعنى أو تمثلا له،على حد قول (بول ريكور)، والقماشة تستجيب بتلقائية إلى ذلك، إذ لها ما يرفدها من مكوّن، كي تكون طوع الريشة واللون وتقاطع الخطوط وزحمة الألوان. فالفنان الذي تتلمذ على أيدي كبار المبدعين مثل :(فائق حسن، حافظ الدروبي، فرج عبو، غالب ناهي)، سيّما مادته في فن الكرافيك الذي يشبع نزوعه الفني في تحقيق رؤيته لما يحيطه، كأنه يصنع الحياة من آلة ـ على حد تعبيره ـ فالكرافيك فن تفيض منه عناصر الجمال والتعبير، وكأنها تفيض مشاعر ناطقة بالرموز والتشفيرات، بحيث تجعل المتلقي يستخدم جميع مجساته للوصول إلى المعنى الكامن في اللوحة. لذا يكون الفنان قد توصل إلى تحريك كل ما هو ثابت في مخيلة المتلقي ليمنحه حيوية تفيد الاستقبال، وبالتالي تُصقل البعد الجمالي عنده.

إن ما يميّز لوحات الفنان ؛ كونها تتكئ على الذاكرة، معتبرة إياها مرجعية غنيّة. مشكّلة من كل مكونات المادة الأكثر تعبيرا عن مرحلة شديدة الحساسية في حياة الفنان، أو الإنسان بشكل عام، وهو بإزاء مواجهة حدّة التناقض والصراع مع واقع

قاس. إذ يغلب على لوحاته بروز القسم العلوي من الجسد. ولعل الرأس هو مركز هذا التمثل، فهو يقوم بتمثيل الأفكار التي تفيض على باقي أجزاء الجسد، معبّرة عن خاصية الأثر والتأثير. فالانتظار الذي تتحقق صيرورته من خلال متشكلات الرائي. كالنظرات والقسمات والهيئات بشكل عام. كل ذلك يوحي بما هو خزين. كذلك ينتشر بفيوضاته في لوحات أخرى، لكي يدعم بقية الأجزاء، بما هو معبّر عن الانتظار داخل حركة الزمن ، سواء كان الخارجي منه أو الداخلي ثم تبدل الأمكنة. فحركة اليدين، واستقرار الجسد وسكونه أحيانا وارتباك الساقين وجحوظ العينين وانكسار النظرات، وما إلى ذلك من مفاتيح التعبير، لا سيّما في الخطوط والألوان، إنما تمنحنا قدرة على التلقي، خاصة في لوحات الكرافيك التي شكّلت هيئات مقطعية، معتمدة السردية في التعبير، سواء كانت سرديات الخطوط أو الألوان في شدة تداخلها وزحمتها، وتماديها في كسر رتابة اللوحة، ومحايثتها للتجريد، باستخدام البني الهندسية وأشكالها المعبّرة والتجريد الذي يتواصل في تفكيك البنية، من أجل جمع وإعادة بناء المعنى. إن الوجوه أيضا خضعت بشكل أو آخر للتجريد، وذلك بإلغاء التفاصيل المعبرة فوتغرافيا عن الإحساس الداخلي، مستعيضا بذلك بإنكسار الخطوط وانحناءاتها مرة، واستقامتها في أخرى، على وفق ما يتطلبه التعبير عن الحالة الإنسانية. فتهشيم الشكل ليس هدفا بقدر ما هو وسيلة تعبير عن الجوّاني من المشاعر.

المنطلق الذاتي

في لوحات الفنان (فاضل ضامد) نلحظ ثمة ركيزة يشتغل عليها وينطلق من خلالها. وهي بمثابة الحاضنة التي تتحقق داخلها الاستعادة والممارسة وتحقيق الرؤية الذاتية والعامة. لذا يمكن النظر إليها على أنها حقل معرفي ـ حياتي شكّل عناصره بالممارسة الدائمة من خلال تجريب الأشكال وخلق سرديات لأشكاله وحيواته. وبذلك اكتسب خاصية تفعيل الصراع الهادئ الذي لا يفضي بالنتيجة سوى إلى إبقاء نظرات وتشوف ظاهرة الانتظار التي هي مركز أعماله متمثلة في النافذة أولا وبخلق سمات التعبير على الوجوه ثانيا.

يعمل الفنان في بدء ما يعمل هو اختيار الحاضنة ومن ثم توظيفها لصالح حراك آخر، متمثلة في الأماكن المغلقة دائما. فالمكان هنا ليس حاضنة أو وعاء فقط كما يبدو للوهلة الأولى، بل هو إشارة رامزة لديمومة خلق مناخات جدلية توحي فيها

متحركات اللوحة، إذا ما نظرنا من خلال مفهوم انعكاس اللوحات في كونها لوحة واحدة مجزأة، ينزع الفنان إلى خلق علاقات جدلية بينها، عبر ترك عناصر متحركة ومتكررة في جميع اللوحات. ولعل النافذة واحدة من الأشكال والموحيات المكانية المركزية التي تلعب دورا في صياغة مفهوم الصراع الذي قد يبدو لنا محايدا ، بسبب التعامل مع شكل الوجه، وحيادية الألوان وانكسارات الخط، لكن الحفر في ما وراء الشكل الظاهر، يمنحنا فرصة فهم النصوص في النص بإعتباره نص البصر القابل لتعدد الانعكاس أولا ، وقدرة التأويل البصري على استكشاف مناطق أخرى في اللوحات ثانيا. لذا نجد أن مفهوم المغلق والمفتوح، يعمل بجد في اللوحات. فالنماذج لا تحدها فضاءات، بقدر ما تجد نفسها داخل مغلق. لذا فهي تتعامل مع هذا المغلق عبر الذاكرة لمنحه فضاء أوسع. وما النافذة سوى دليل على المحرك الجدلي للذهن مقابل التواري. فنماذجه بالرغم من الاحتباس هذا ونقصد فيه الاحتباس المكاني، إلاّ أنه قابل لمنح الذهن قدرة التخيّل والانبعاث على طول حركة اللوحات وإنتاجها. إن ما يوحي بحركية الواقع المحتبس، هو محاولة الفنان بتفعيل سلوك التهشيم للمكان ومحتوياته. وأعتقد أن هذا التهشيم دافعه استحداث بنية أخرى تتعامل معها الذاكرة. وهو تجسيد لصراع أزمنة وبني متصارعة ماضيا وحاضرا. فالفنان بإعتباره منتجا ومساهما في التعامل مع الواقع بأزمنته الثلاثة، نراه يحكم هذا التعامل بجملة تفاعلات، لعل التهشيم برأيي واحد من الصياغات التي تتيح للمنتج أن يتمكن من إيجاد البديل في إعادة ما تهشم بصياغات جديدة. إذا نرى أن التعامل هنا هو تعامل جدلي خالص، ينزع إلى استشراف زمن المستقبل. وهذا ما يؤكد ما أشرناه في البدء ؛ من أن الفنان يعي ما يفعل بسبب وعيه المعرفي وثقافته العامة والخاصة. إن المكان في اللوحة، وهو مكان مغلق، معزز بالرموز والمثابات التي تشكل مع بعضها حيواته بالرغم من تهشمها. غير أن الفنان يضفي عليها ما يعوضها عن هذا التهشيم من خلال إضافة بهجة اللون المحايد، الذي لا يثير التهيج والانفعال بقدر ما يعطي حركة مضافة تبرز من خلال نظرات النماذج المكللة برؤية الانتظار والتطلع.

إن كسر مثل هذا التفكيك للمكان بإستخدام دالات تمنحنا أبعاداً لنظرة للفنان وسعتها، ومجسدة علامات تضفي نوعا من العلاقة بين الأشكال الملازمة والمتوائمة مع مركز اللوحة. وبذلك تستكمل فيها دورتها الإيحائية. وهذا يتحقق أيضا عبر توفر الاستخدامات اللازمة للأشكال الهندسية والنقطة، ثم الجدار. فشكل الوجه الذي لعب فيه

التفكيك الخارجي والداخلي دورا، ونعني بهما تفكيك الجمال للتشويه وهو خارجي مفروض من تحكم سلطة ما، وتفكيك خضعت له اللوحة لمنح الشكل جدليته، وهو داخلي يحقق البني الصاعدة في اللوحة. ما يريده الفنان هو ملاحقة للظواهر والرؤية إليها من خلال الكشف المتواصل، الكشف المحفوف بالهدم والبناء في آن واحد. وهذا واضح عبر التداخل الذي يُحدثه على سطح اللوحة، من اجتماع الوجوه والنوافذ والجدار. كذلك ما يوحي فيه الداخل المغلق والخارج المفتوح، الذي لا يظهر منه سوى ما هو مجسّد في ما وراء النافذة، بمعنى التطلع من خلال الذاكرة. فما زال هنالك حاضر مضطرب، فثمة ماضي جميل، وهنالك مستقبل أجمل. وهذا ما عنيناه بجدلية العلاقة التي تشغل الفنان عبر لوحاته. ودليلنا على ذلك ما نراه على الوجوه التي توحي بالانكسار من ملامح توحي بالاستشراف وليس التراجع عن الحياة، غير أن التطلع يلازمها على طول بانوراما اللوحات أو ما أصطلح عليه سرديات اللوحة التشكيلية. وهذا ما لاحظته في لوحات الفنان (عاصم عبد الأمير) وفي منحوتات (د. محمود عجمي).ذلك لأنهم يتعاملون مع التاريخ على أنه مدونة مفتوحة قابلة للقراءة، لا سيّما الفنان (محمود عجمي)، كونه يتعامل مع تاريخ مثيولوجي وذاكرة أسطورية، بينما نرى الفنانين (عاصم عبد الأمير وفاضل ضامد) يتعاملان مع موروث شعبي أي ذاكرة شعبية جمعية. من هذا نرى أن الاستلاب الذي يظهر على وجوه النماذج في لوحات (ضامد) تضمر بعدا منفتحا وليس سوداويا خالصا لا فكاك منه. في الجانب الآخر نجده ذو اهتمام بتجريد الحيوات والأشياء، ونقصد فيها تجريد الأمكنة بعد تفكيكها ـ كما ذكرنا ـ وهذا التجريد هو جزء من الهدم أو التهشيم المتطلع إلى البناء من جديد. ولعل الحرب هي الفاصل في مثل هذه الممارسة، بدليل ظهور جملة حرائق شكلت خلفية بعض اللوحات، أو بما لوحت فيه خارجية اللوحة من تفكيك وتهشيم أيضا. وما يلفت النظر في بعض اللوحات، استخدامها لأكثر من طبقة، وهي لوحات تمتاز بالبهجة في الألوان واستقامة في الخطوط وقلة إنكسارها.

أرى أن مبدأ التفكيك والتهشيم في المحتوى الزماني والمكاني، يقود إلى ظاهرة الفحص والتدقيق في البنية. فالكل يتعذر عن اكتشاف الأجزاء فيه، بقدر ما يمكن من خلال الأجزاء إحالة الفعل إلى مركز لصالح المعنى. هذا من جهة، ومن جهة يحيل المتلقي البصري إلى فاحص مشارك ومندمج، يُطلق الفنان محفزاته الكامنة في تمثيل الجوّاني وعكسه كمادة مشاركة في النسيج العام للوحة.

دلالـة الأمكنـة

يعمل الفنان في ما استجد من لوحاته على الاستفادة من المكان، من باب التصرف في أواصره وصورته، بإتجاه دلالاته المعتمدة على رؤية جديدة تُزيح أكثر الثوابت الواقعية في ما يخص عناصر المكان وتجاذباتها. فهو يشطر المكان إلى مقاطع، أو مستويات الأعلى والأسفل، بحيث يخلق من هذا الشكل نوعاً من الجدلية في صراع عناصره. فالأطر التي عليها المكان تؤكد على أن الفنان يحاول تفكيك الحيّز من أجل دراسته وخلق دلالاته الجدية من باب الرؤية الجديدة. ولعل تداخل صورة المكان مع الكيان البشري ـ الإنسان ـ يُعطي بُعداً دالاً على التعشيق الحسي بين المادة والحس الإنساني. وهذا ما تُظهره حالة إختفاء الجسد وتماهيه مع ظلال المكان، وبروز رموز متعددة ومنها الأبواب والشبابيك التي تُعطي معاني متعددة أيضاً. وأفترض أن ورودها على هذا الشكل، على العكس من وجودها في لوحاته السابقة، يعكس حالة اشتباك الأشياء في راهن الظروف المستجدة. فهو كفنان يبحث من خلال اللوحة عن الكينونة التي تُشكّل جوهر وجود الإنسان. لذا انعكست فوضى الواقع على مشهد اللوحة. وهذا التفكيك تعمل الرؤى البصرية على جمعها. ويمكن عدّ هذا المزج بين الأشكال المادية والبشرية، كإستجابة لنداء الروح ودليل ثوابت الأمكنة التي هي كيانات ذاكراتية خاصة. فاللوحة على هذا النحو تعمل على محاور ؛ منها تحقيق الوجود من خلال تنافذ رموز الخصب والنماء والبقاء. كذلك اعتبار اللوحة جداراً تدون عليها الأزمنة والوقائع عبر رموز دالة. ومنها كما ذكرنا الأبواب والشبابيك وتعشيق الألوان على نحو هرموني يتصل مباشرة بشعرية هذا التداخل المعبّر عن البهجة على الرغم من الأطر التي تهيمن على الأشياء.

إن الفنان في لوحاته هذه يهتم كثيراً بعمارة لوحته، التي ينتقي لها الألوان والسبل العديدة والمرنة في تقاربها وتوائمها مع بعض، ضمن علاقات جدلية تعكس جدلية الألوان وكينونتها في الدلالة الفردية والجمعية. ونعني بذلك دلالة اللون لوحده، ودلالته مع غيره. ولعل الخراب الذي يلحق بالواقع والأمكنة، يحاول الفنان تحويلها إلى صورة كرنفالية مليئة بالإشارات والعلامات والرموز الشعبية التي يقتبسها من طبيعة الصناعات الشعبية كالبسط والسجاد اليدوي. كما وأنه يُعطي لعناصر اللوحة إمكانية التحرك في تداول الزمان، بحيث يكون هذا المتحرك اللوني أو الخطي دليل على

سردية لونية وخطية واضحة.

وفي لوحات أخرى، يكون البُعد المكاني يستقبل المتغيّر من باب وضع اللوحة على مستويات متعددة، غير الأسفل والأعلى. فثمة مشهد قريب فيه بهجة الألوان، وهناك مشهد بعيد دال على عتمة، وثالث دال على سكون. هذا التعدد في التمثل للأمكنة، يعني أن هناك نظرات فاحصة ومتفائلة لمكونات الوجود.

ما يوصلنا إليه اشتغال الفنان هو قدرته على تجاوز النظرة، إيماناً بتحرك الموجودات مكانية وزمانية، وانتفاء الثابت. ولعل إغناء التجربة الفنية التشكيلية كانت وراء هذا المتغيّر وإشباعه بنتائج تلك الإمكانيات الذاتية.

الرموز الأسطورية في الفن

نظرات عامَة

لعل اكتشاف الإنسان للفن كان من أهم من كل التطورات، لا سيّما البايلوجي منها. ذلك لأن الفن أرتفع بعقله إلى مستوى أعلى، ومن ثم بواسطة الفن، ظهرت بوادر الحضارة. الأمر الذي مهد أكثر لدخول ذهن الإنسان لمنظومات الحياة من أجل الحفاظ على التوازن الكوني، عبر ممارسة الحياة وتشكّل الرؤى الكفيلة بإزاحة الستارة الحاجبة بين المكون المعرفي، والمعيشي اليومي، إذ لابد من البحث عن المصدّات القادرة على تأسيس آلية الكشف والتعامل مع الوجود بالمنطق العقلي. فالفن سبيل لإتساع الرؤية وكشف خصائص الحياة، شأنه شأن الأجناس الإبداعية الأخرى. فكل الجهود مبذولة من أجل السيطرة على آلياتها، وتطويرها. فالوعي بالشيء يعني التمكن منه. لذا وجرّاء هذا المنحى في العقل، انوجدت السبل للمعرفة وتاريخياً تعتبر من بواكير ظهور الفن، لأنه السبّاق في التشكّل. من هذا كان تعامل الإنسان مع الوجود عن طريق الرموز لأنها مدلولات ثقافية، تُستنبط من البيئة، ومن حراكها اليومي، وهي ناتج فعاليات حيواتها. إذ تمثلت هذه في الطقوس والشَعيرات الدينية، حيث استنبتت الأساطير مهادا للمعتقدات ومن ثم للأديان. إذ تكرس نوع من النشاط الذي يُدعم فعالية الحياة ونشاطها الذي يفرز الكثير من الشَعيرات والبنى الفكرية، ومنها الفن، باعتباره خير التميميات التي تذرّع فيها الإنسان الأول لإبعاد الأذى عنه، ومن ثم اعتبرت من سبل السيطرة على الطبيعة وتنظيمها، فبدت الظواهر الطبيعية من مألوفات الإنسان، والتي أستخدمها لدرء الخطر، ومن ثم استثمارها على الوجه الصحيح. هذه الفعاليات الطقسية، أظهرت نوعا من القوة الروحية التي أفرزت قوانين وشَعيرات هي أقرب إلى الدين، أو المفردات المثيولوجية، إستطاع من خلالها الإنسان أن يوفر لنفسه مجالا حيويا يطلق من خلاله نشاطاته وإمكانياته الذاتية. فالفن هنا مزيج مما تفرزه المخيّلة، والمخيّلة تستند على بني أسطورية والبني الأسطورية رهينة الواقع وإشكالاته. لذا كانت العلاقة قائمة بين الإنتاج العقلي، وحركة الحياة. وبذلك أسهم الإنسان في خلق رموزه، مستغلا مفردات الطبيعة، وإمكانياتها على التعبير عن مكنوناته وخلجاته.

هذه المداخلة هي بمثابة مهاد لقراءة منحوتات الفنان (د. محمود عجمي)، لأن ما تقدم يؤشر علاقة الفنان بالتلقائية التي تُنشئ منحوتاته ولأنها تشير إلى مجمل فعالياته المقصودة، وتداخلها مع رموز الموروث. ذلك لأن الفنان هنا مارس فعل التداخل وهو يراقب حراك الواقع، معتمدا على مخيلته الفنية، واضعا نصب عينيه، مثل هذا الحراك اليومي الاجتماعي، باحثا عن الرموز المعبّرة عنه، متوغلا في أنساقها وعناصرها، مستخدما الرموز الكفيلة بتفعيل الجدلية داخل الشكل أو المنحوتة، كي تُسفر عن طرح متوازن وعميق ومتعدد المستويات في القراءة، لأنه نوع من الاستعانة بمثل هذه المعينات المخيلاتية القادرة على منح النص الصوري بعده المثيولوجي، ودفعه لتشكيل مقاربة مع نص الموروث المتمثل في المنحوتات السومرية. فـ (محمود عجمي) يعي جيدا ما تعنيه رموزه، ويدرك فعالياتها الدلالية، لأنها متأتية من قصديه عبر المعرفة، ومن وراء القصديه عبراللاوعي، الذي شكّل نسبة كبيرة من متشكل النص ـ اللوحة ـ المنحوتة. هذا التوازن الشامل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، قاد الفنان إلى التوغل أكثر في استخدام الرموز، من خلال إحداث مداخلات واستجابات هيأت لكشف حيوية الرمز، وقدرته على الاستجابة لما تُخلّقه الذات المبدعة، بإقامتها صلة مخلِقة مع الرمز، في عدم وضعه ضمن نمطية معينة تعيق إطلاق قدراته الذاتية، أو قد تتصادم مع قدرات الفنان الذاتية أيضا. فالرمز يمتلك حالة التطور والتكيّف لما هو مستجدّ، لأنه جزء من الزمان والمكان. وبهذا يكون أكثر حيوية من خلال تلقي حركته داخل المنحوتة دلالياً.

هذا التقديم أشارت له منحوتات الفنان، لأنها مادة تثير الذاكرة المعرفية التي صاغت الشكل الذي أشتغل عليه من خلال العمل على الحرث في مكونها الإبستمولوجي، المتعلق بالطقسية في الموروثات، ودلالات الرموز التي شكّلت منظومات فكرية خالصة، أقام الفنان عبرها معماره الفني، مازجا بين دلالات الثنائية القائمة بين قوة الذكورة المتمثلة في الثور، وبين الأنوثة جسدا ومحتوى. أو كما ذكر الفنان (شاكر حسن آل سعيد) في كون الفنان أستخدم الأشكال الهندسية للتعبير عن مفاهيم، كالقوس والخط المنحني، والدائرة بإعتبارها رمز أنثوي، والمربع كونه دال على رمز الذكورة، هذه الاستخدامات حفلت فيها منحوتات الفنان، بل شكّلت نسقها الذي ساهم في بناء حركة اللوحة. إن هذا المزج نجده يتجسد في المنحوتات على هيئات متباينة، منتظما في علاقات ثقافية دالة على منظومات فكرية ـ حضارية، تمنح تمازجها هذا

دلالات مختلفة، على وفق الاتصال الأفقي والعمودي، ومن ثم تبعية هذا الرمز لذاك أو هذا من الموروثات. إن الذي يتحكم في تطوير الدلالة ؛ هو الذهن الذي بني مفرداته على مخيلة منضبطة، يديرها المسار أو العلاقة الجدلية بين المكونات ضمن الواقع وضمن حراك المنحوتة، عبر ثنائية الذكورة والأنوثة، كدلالات رمزية للإخصاب. ودالات على بنية المدار التاريخي، الذي هيّأ مجالات لمسيرة البشرية. فالرموز كانت قد تجاوزت النمط عبر تنوع المعنى المتشكل من خلال واحدية التوظيف[٢] لذلك نرى ثمة ثراء حفلت فيه المنحوتات، بسبب حشد الرموز الدالة عن الحراك والبني الفكرية مثل رمز الثور، وتقديمه على وفق دلالات متباينة، استطاع الفنان أن يكيف مثل هذا الرمز وسواه للتعبير عن مفاهيم معاصرة، وذلك بتغيير الإيقاع الذي يكون عليه الرمز، خاصة رمز الأنوثة والذكورة. متمثلا في جسد المرأة ورأس الثور وطاقة جسديهما من خلال الاتصال والتعاشق. لقد تمكن الفنان (عجمي) من التصرف في الرموز الدالة على بنيات فكرية باتجاه صياغة أنساق مختلفة. وبذلك خلق ذهنية جديدة في التعامل مع الرمز، بإعتباره يمتلك القدرة على التعبير، وبالتالي أعطاه وظائف جديدة لما هو متعارف عليه، ويتطلب التعبير عنه، لأن الرمز إذا ما أجريت عليه تبديلات وإنزياحات من أجل تطوير دلالاته، وصياغته على وفق نسق حراك الوجود، فأنه يضمحل ويتنمط، ويفقد حيويته كاللغة. إنهما متداول ينبغي التعامل معهما بحذر ومعرفة وقدرة على التبديل في الصياغة. هذا التغيير يشمل النسق واختيار المجال الحيوي الذي يمكن أن يشتغل عليه الرمز المتجدد، والجملة اللغوية التي تختار نسقها في التعبير. ثم أنهما ـ اللغة والرمز ـ يشكّلان الضاغطة المعرفية الهادفة إلى تغيير الخوض في المجالات الفكرية من خلال سطوح المنحوتة، فالفكر له علاقة جدلية مع اللغة والرمز والأسطورة، لذا عمد الفنان على أن يوظف كل المفردات في اللوحة لصالح المعنى الكلي، وقد شمل هذا التوجه مثلا ؛ النتوءات وتباين الزوايا التي تحتوي الأشكال والرموز، حيث تتبدل دلالاتها، ويتبدى من وجودها وتنقلها نوع من الانعطافة في التعبير، تحكمها جدلية التشكل الفكري الخالص الذي يحاكي حركة الواقع والتاريخ. فالثور الدال على الخصب، نلحظه يتماهى مع الجسد الأنثوي، عبر منطلقات حوارية. بمعنى يقيم حالة من التماثل المعبّر عن كينونة المخيّال الذي يتمتع فيه ذهن الفنان، فهو يصوغ ثنائية منحوتاته على وفق النمط الجدلي، الذي يفتح بإستمرار منافذ للتعبير والدلالة، خارج النمط، الذي يُقيِّد حركة الموجودات داخل نص المنحوتة. إن انتقال الرمز وتكيّفه معناه تحرّك

المعنى وتغيّره، وبالتالي انفتاح رقعة التعبير، معتمدا بذلك الكثافة، وتناظر موجودات الفراغات التي تم ملؤها بما يحقق سلامة الشكل من الترهل والزيادات والتشظي. ففي كل منحوتة نجد ثمة تشابك بين الرموز، وتناظر بين الموجودات المكملة ، لا سيّما في المنحوتات التي وظفت فيها الحروفية كدالات أخرى مُعينة لرموز الخصب، فاللغة رمز معرفي، وخالق لمكونات ثقافية تستكمل دورتها من خلال استكمال دورة الرموز باعتبارها متحركات ومحركات لنص المنحوتة. إن الفنان (محمود عجمي) وهو ينفّذ أشكاله ـ نراه من خلال قراءة الشكل ـ قد بذل جهدا في الاختيار، وقدرة على توظيف خياله، لأن منحوتاته ـ وكما ذكرنا ـ زاخرة بالدلالات، وكسر الأنماط التي تؤذي العمل الفني وتنمطه. فالرموز عنده تحاول الحرث في الذاكرة الشعبية، وذلك عبر محاولته الاقتراب من منظور الفنان الشعبي الذي يرى الأشياء تتحرك حوله، ومن خلاله، فما عليه إلاّ تمثلها، بصياغات فطرية، هي بمثابة عوامل وقاية وتعبير عن خلجات الذات. هذا الاقتراب من لدن الفنان من الذهنية الشعبية قاده إلى تأصيل منحوتاته، لأنها مُسَبَبة ـ بفتح السين ـ، أي وجدت لها مهادا متأصلا. وبهذا مازج بين بكرية المنحوتة، وحداثة تقنيّتها، فالاقتراب هذا دفعه إلى التوفر على شخصيتين أو ذاتين فنيتين ؛ أحداهما ذاكرة وأخرى مستحدثة. فهو من خلال تداخل الرمزين في ثنائية جدلية، إنما يحاول أن يصوغ مفهوما في منظومة الإخصاب. وهذا يدل دلالة واضحة على المتحرك الفكري الذي يشغل الفنان، مستخدما عيناً ثالثة، تنظر بعيدا في الحقل المعرفي. مستدلا على ذلك بمفهوم ؛ كون ممارسة مفردات الموروث، نسقا وفكراً ينبغي أن لا يتوفر إلاّ على بنية باعثة، ومولدة وقادرة على أن تطور ما هو منظور بصريا ومعرفيا. وهذه مشغولية فكرية خالصة. فالإخصاب في المنحوتات يشكل المركز. وهذا يدل بشكل غير مباشر على النظرة الفاحصة إلى طبيعة حركة الواقع العقيم الذي لا يستمد من حيثياته سوى الانقراض جرّاء التدهور الحاصل في بنيته. وهذا ما أبتعد عنه الفنان كتعبير مباشر يضر بالفن ـ كما أسلفنا ـ إن التصورات التي تصوغ فكرة المنحوتة، تستند على وعي كامل بمجمل الحراك في الواقع، لذلك نرى أن الرؤية هنا تحاول صياغة مماثلاتها، لكي تعبّر بشكل أو آخر عن الأفكار بآليات جديدة، أي التوفر على زوايا النظر، سواء للرمز أو الحركة، ولإشغال الفراغات، والاهتمام بدلالات الزوائد والنتوءات، والخدوش التي تشتغل هي الأخرى لتوسيع وتعميق دلالات الممكن من الأشكال داخل المنحوتة، فهي بمثابة سرديات تُسهم في تواصل وتوالي العرض. إذ لا

يمكن تجزئة المحتويات، وأخذها تأويلا بعيدا عن مثيلاتها أو مجاوراتها، لأنها مصاغة على أساس الاجتماع من أجل التعبير عن كلية فكرية، تعالج وضعا من منطلق فلسفي. كما وأنها بمثابة بنى سردية مستعارة من الأدب، تحاول تشكيل مبنى سردي يتعمق في عرض المحتوى والتشكّل من خلال التدرج في العرض والتحليل والصياغة.

المحتويات والدلالات (المنحوتات)

ذكرنا في ما تقدم، رأياً مفاده ؛ إن منحوتات (محمود عجمي)، تحاول أن توازن في استخدام الرموز، بين المرموز ودلالته، كذلك في منح حرية الاستخدام هذا للوصول إلى بنية التوظيف، أي تصبح هنالك وظيفة عامة وأخرى خاصة. بمعنى ثمة معنى ظاهر ومعنى مضمر، تكشفه القراءة البصرية، ومن ثم هنالك وظيفة متغيرة على وفق المتغيّر الفكري، أو تغيّر المعنى. فالرمز وجود متنامي يتكيّف لمنطق النسق، وذلك بإتخاذه موقعا دلاليا آخر مناسب. فهو بذلك أداة تعبير تصويري بيد الفنان، يصوغ من خلاله أفكاره، بحيث يكون على تمـّاس مع حراك الواقع، والواقع الفكري المتغيّر.، وهذا لا يصاغ على وفق الانزياح الكامل للرمز، وإنما العمل على تكييفه، من أجل المواءمة مع الظاهرة أو الحالة. وهذا يعني بطبيعة الحال تجدد دلالة الرمز، بتجدد موضعه. أي أن الرمز لا يبقى لحاله، أو داخل منغلقه المفهومي، بقدر ما ينطوي على دلالات جديدة. هذه الدلالات تأخذ من مصدرها الذاتي وطاقتها الكامنة فيها، ومن علاقتها بالرمز أو المتحرك الآخر. وبهذا يحصل شكلين متحركين يجتمعان على مفهوم، يُسهم فيه وفي إظهاره مجموع الهوامش المكملة للمنحوتة، لأنها مُحركات تُسهم جدليا في بناء الشكل والمنظومة داخله. ولعل الجسد الأنثوي، خير ما يحقق صحة رؤيتنا هذه لما توفر لدينا من أعمال الفنان، وأعتقد أنها تشكل المركز الأساس في عمله الفني. فالجسد هذا الذي يمتلك فتنة الأنثى ورشاقة سطوح أجزائه ونزوعه باتجاه التعبير عن حالة الإخصاب، التي تتأتى من اتصالها برمز الثور، دالا على الذكورة المكملة لوجود المخصَب ـ بفتح الصاد ـ إذ يمنحنا فرص كثيرة للتملي في حركته، واحتوائه لما يقابله من رمز، ونعني فيه رمز الثور، الذي يشكل ثنائية بنائية داخل المنحوتة على طول المسيرة النحتية للفنان، وبالتالي تُسهم هذه المواءمة أو الثنائية في إفراز حراك فكري، يدلل على إسهامه المنتج في عكس وجهة النظر. فالمحتوى ـ كما نرى ـ لا يرمي الضدّية في العلاقة، بقدر ما يعتمد الحياد في منطق

الجدلية الحاصلة بينهما. بمعنى، يكون اقتراب هذان الرمزان من بعضهما محكوم بتبادل القدرات الذاتية، ولعل إطفاء فكرة موت الحياة، مركز رئيسي، يقابله ويتمخض عن فكرة الإخصاب وإلغاء فكرة الموت المجازي. فالمرأة هنا تتمخض في حالات من لدن الثور بإعتباره منتجا للخصب، لذا يعمد الفنان إلى جعله حاضنة أو رحما تحتمي فيه الأنثى، أو هو في قراءة أخرى مولـّد لها، وهو نوع من الإخصاب أيضا. فالمرأة في إحدى المنحوتات، تتشبث بجسد الثور ومن منطقة الرحم الذكوري، بينما يتشبث الثور عبر قوادمه في الأرض، حيث يبدو على هيئة ولادة ووضع. بينما في منحوتة ثانية، نلمح نوعا من التداخل الذي تعكسه العلاقة بين الجسدين عبر شفرات ذات مدلولات على الإخصاب، كصدر المرأة الناهد، ورأس الثور المتطامن مع وجود الدوائر التي تعلو المثلث الأنثوي. إن وجود الجسد يؤكد في كل الحالات على السكون الدال على نوع من الاطمئنان الذي تؤشر له حالة الأنثى، لا سيّما استقرار الساعدين على البطن، مكمن الخصب والولادة مع وجود إشارات لعلاقة الثور في خلق هذه الحالة من الاطمئنان. وقد وضع النحات جسد المرأتين على أرض لها تماس بالجذور في اشتباك ملحوظ. غير أن اختفاء الرأس له دلالة على تكشف نوع من المصادرة الفكرية. فالمرأة هنا مسلوبة الإرادة تقف ساكنة مرة تحيطها هالة من النتوءات والعلامات كما وأن احتلالها حيزا صغيرا في طرف المنحوتة دال على نأيها عن مركز الحياة وهي تابعة وليست متبوعة. في حين تبدو في أخرى ضاغطة على مكمن أنوثتها تحيطها الدوائر والسطوح المتباينة في خشونتها واستوائها مما يولـّد كشفا لحالة قاهرة، يقابلها بروز الثدي كمدرة مانحة لنسغ الحياة. وبنفس النمط يتكرر المشهد ذي الحركة المقلوبة، وذلك بوجود نوع من الثقل المترتب على الجسد الأنثوي مع بقائه محتفظا بتماسكه، خاصة منطقة مكمن الأنوثة، ومصدر النماء المتمثل في الصدر. في ما تبدو منحوتة أخرى كأنها تمثل تميمة أو طرسا دونت على سطحه الأشكال مثل صورة الطفولة، وورق أشجار العنب والأبواب وأقواسها بما يشكّل مفاتيح يمكن أن تؤدي إلى الكشف عن الغامض أو المسكوت عنه. فالأبواب والمربعات، وورق الشجر، والمدوّنات الأخرى هي أقرب إلى شفرات الأبجدية في اللغة. كل هذا يجمع شكلا موحيا بتدوين التاريخ والانفتاح على المداخل التي قد تـُسفر عن الوجه المشرق للحياة. في منحوتة أخرى نرى أن الأجساد الأنثوية الثلاثة، تتشبث بعلامات دالة على الثور، كما لو أنها تتسامى جنسيا مع ذكورة مقدسة، تبرز من خلال الإستطالات في الأسفل، كأنها امتداد لشعر لحية لإله

مقدس، حيث يتواصل الجسد مع المقدس في فضاء صوفي خالص، ومازال الجسد يحافظ على مكامن الأنوثة كالعضو الأنثوي والمدرات، بأن يحميها بالأذرع. ولعل تشبث رأس الثور بالجسد مستمدا منه الحيوية في تبادل جنسي - إخصابي واضح، فالثنائية هنا تتشكل ما بين منطقة الصدر والرحم الأنثوي، وبين رأس الثور، استكمالا لما هو مفقود بالنسبة للمرأة، وهو الرأس. إن هذا التعويض هو نوع من تبادل الدلالة، وتنافذ القدرات الاخصابية. ونجد أن جسد المرأة يحتل قمة المنحوتة مثلا وعلى نفس الهيئة التي تظهر فيها مركزة كفيها على مكمن الإخصاب، فيما تشكّل الدوائر الأنثوية الدلالة وسط المنحوتة مع وجود الباب الذي يفضي بالتأكيد إلى داخل مؤجل. تُسهم النتوءات والخطوط المحفورة على السطح والأشكال الدالة على الجذور أسفل المنحوتة في تطوير المعنى وتجسيده. كل هذا ساعد على خلق حالة من النماء الأسطوري الذي طمأن المرأة المعتلية صهوة العلّيات المقدسة. وتبدو في تشكيلها كجدارية توحي بمجموع المتشكلات، التي لابد من قراءتها على أساس موقعها ودلالة رمزها فالكف تعلو المنحوتة، والباب الموارب في وسطها، ومجموع الأشكال تُسجل تاريخ معين تؤسسه حالة من الصراع الذي يخلّد المعنى في الوجود. ذلك لأن منحوتات الفنان، هي محاولة لتسجيل رؤية محالة من حراك، ومخلقة من حركته باتجاه التعبير الكلي عن مجمل تحقيقات الوجود ومتطلباته، فالوجود والعدم تُسفر عنه مثل هذه الأشكال التي هي مثابة علامات فارقة، تؤسس لنمط من التفكير، من خلال الرموز والدالات. إن التكرار الحاصل في الرموز، تكسر رتابته المواضع، والعلاقات مع بعضها، بحيث تبدو على هيئات مغايرة من خلال نمط التعبير الجديد. وهو نوع من التكرار الذي أتت عليه الأساطير والملاحم، من مثل أسطورة نبات اللّفاح، وملحمة جلجامش وقصة الخليقة. كذلك ما توفر عليه الشعر السومري من اجتراحات فنية وموضوعية. إن التكرار يفيد التوكيد والتجدد ويصعّد الشعرية. ومثل هذا نجده عند الفنان في تكرار صورة أوراق الأشجار والأبواب والدوائر والأشكال الهندسية كالمربع والمثلث والمستطيل وطبيعة تراكيبها وهيئاتها في كل منحوتة. ففي إحدى المنحوتات يبدو التدوين على أشدّه، ونعني فيه تحويل سطح المنحوتة إلى مدونة تتباين فيها الأشكال، ولكن في التلقي البصري يُستكمل المعنى. مثل صورة الثور وهو يتخذ له موقعا وسطا ، ويظهر بكامل جسده بينما تعلوه صورة لطفلة، دليل تجدد الحياة. مع توفر علامات الأبواب والشكل الدائري الأنثوي، موزعا على أكثر من مجال حيوي في الشكل. هذه الحيوات تضفي على

المنحوتة قدرا من تشكّل المعنى الدال على التفاؤل في إمكانية التجدد والخلق، مجسدا في صورة الطفلة المرحة والمتشبثة بالحياة. إن الفنان يحاول قدر الإمكان أن يولف بين الرموز، خالقا بذلك فضاءً رحباً يستوعب الدلالة، وتشكّلها على معاني جديدة. فليس ثمة سكون أمام الرمز، بقدر ما تنفتح الذهنية الفنية، وذهنية المتلقي بصريا ، كي ما تكون أكثر قدرة على تبادل النظرات والرؤى في تجسيد المعاني. بمعنى أن مجموع الأشكال التي تحتويها المنحوتة، هي بمثابة متحركات تتواصل في خلق المعاني، فإذا كان (عجمي) يمتلك مجموعة رموز وأشكال تتمثل في الشروخ والنتوءات والعلامات الهندسية وغيرها ؛ إنما هي في حركة دائمة، وانزياحات مستمرة لتحقيق معاني جديدة من خلال استخدام نفس الرموز. وهذا دال على قوة الذهن على التعامل في تغيير وملاحقة المعنى. فمثلا في مكان من منحوتة نرى المرأة تتخذ لها زاوية قصية، وكأنها غير فاعلة. لكن الحقيقة عكس ما هو ظاهر فانزوائها كان قد أظهرها ببطن منتفخ، يضمر حملا. وهو ما كسر الدلالة التي قد يوحي بها الموقع في الشكل، وهذا يجري مع إسهامات كل الرموز التي اعتاد على استخدامها الفنان بحيث أعطاها حيوية وتجدد تحكّم في ذلك تجدد مواقعها ـ كما ذكرنا أنفاً ـ.

ولعل المنحوتة التي يظهر فيها الجسدان الذكوري والأنثوي ممتزجان مع بعضهما، أظهرت حالة من الجدل بين رمزين تاريخيين. فالأنثى متشبثة بجسد الثور الذي يبدو متوثبا بينما المرأة تبدو ممسكة بمؤخرته بصدر ناهد ومتفجر أنوثة مخصبِة. بينما الثور يظهر على هيئة متشبثة بالأرض بإعتباره رمزا زراعيا ، يستكمل دورته الإنمائية مع جسد الأنثى، في تشكّل جدلي. لكن ما يظهر في القراءة، لا سّيما الرأس المقطوع للأنثى، يوحي بتابعية للذكر كما هو في المنحوتات الأخرى، حيث يكون رأس الأنثى مغيبا ، يستكمل جسدها دورته مع رأس الثور، في تداخل إنثروبولوجي، يحيل إلى تابعية واضحة. وهذا لا يعني نوعا من الحيف بالنسبة للمرأة، بقدر ما يؤكد على نوع من توفر الثنائية الأدائية في الوجود. فتميمة الثور ونظراته دليل على تشكل الحياة عبر اتصاله بالطرف المكمل له وهي المرأة. فيما تخصَّب أنوثة المرأة من خلال احتضانها لقرني الثور بديلا عن تكور النهدين. إن القوسين المؤطرين لصدر الأنثى دال على الاكتفاء الجنسي الذي يومي له حال الجسد الممتلئ، والضاج بالأنوثة، حيث يظهر على أشده اكتفاء. ويتوازى الجسدان في منحوتة أخرى، يبدو فيها جسد المرأة وجسد الثور على هيئة دوران محوري، فالثور متحفز. والمرأة تنحني متشبثة بأنوثتها، فقد

تحققت من خلال هذا المشهد، قدرة الثنائية على تأسيس نمط من التجاور والانتماء إلى بعض، لتشكيل دورة الحياة. فالنِسَب التي عليها الجسدان تكاد تكون متناظرة ومتوازية مما يوحي بألفة القطبين عبر دورانهما على بعض.

وتبدو المنحوتة الوحيدة التي تُجسد مشهد الحرب، بشكل مباشر، عبر رموز واضحة، كالجمجمة المكممة الفم، والمستقرة على مجموعة من الجماجم، ثم قيام الشكل أو الهيكل للمنحوتة على ركائز من عظام بشرية، مشكلة أساسا شاهدة لقبر. هذه المنحوتة تعاملت مع بشاعة الحرب وقسوتها من خلال تجسيد مفرداتها الأكثر قسوة، وتجسيدا لمخاضات الحروب، فهي نصب بانورامي يعكس مشهد المقابر الجماعية. فقد أستطاع الفنان أن يؤرخن للحرب بشكل مباشر. فيما نجد في مجموعة من المنحوتات قد لجأ إلى إدخال الحروف، بإعتبارها مكمّلة سردية للأشكال. حيث يشكل وجودها من اعتبارها تمائم ونوع من الأدعية التي تُحصّن الجسد، فـ (إنا له لحافظون) دالة على طلب النجاة والاحتماء بالماورائيات الميتافيزيقية. ومثلها (الله نور السماء والأرض). إن هذه الانعطافة الروحانية، تؤصّل الشكل، وتعطيه نوعاً من طلب الخلاص، لا سيّما المنحوتة التي احتوت على مجموعة أبواب مقفلة تبحث لها عن من يفتح اقفالها، لذا كانت الحروف متمّمة لما لم تستطع الأشكال الأخرى النطق به بصريا. وهي نوع من الطروس الحاملة لقدسيتها المتأتية من كونها مستلّات من كتاب مقدس هو القرآن. وهي أيضا تُعين سرديات بقية أجزاء المنحوتة، كي تستكمل دورتها التي تبعث حياة خاصة من داخل المنحوتة وفضائها بإتجاه واقع الحياة، زمن العرض.

التفاعل الثنائي (التخطيطات)

تبرز ثنائية الأنوثة والذكورة واضحة في تخطيطات الفنان، فالثور يظهر على أشد ما يمكن من القوة في ممارسة عملية الإخصاب، بينما الأنثى تستدرج طاقة الثور كي تستكمل دورة الإخصاب، بكل رغبة وفاعلية، كون التماسّ بين الاثنين تم من منطقة الإخصاب والاتصال والإدخال. وفي كلا الحالين اللذين يمثلهما التخطيطان، تتغير بينهما طبيعة الحركة، تكون فيها المرأة مستسلمة لإستقبال جسد الثور و فيما يلي هو الجسد الأنثوي، وفي الأخرى تكون الأنثى أكثر إستكمالا للدورة المراد منها الإخصاب. وفي تخطيط آخر لا يبدو من الإثنين سوى رمزيهما الدالان، كالقرون والدائرة الأنثوية، وكأن صحفيتين، بدتا تدونان هذه العلاقة، بشكل أظهر التبادل ووضوح الرؤية صلب

حركتهما وتجسدهما. فثمة قرن ودائرة في كل واحدة، كأن ناتجا رحميا يتشكّل من جديد. لقد أعتمد الفنان في تخطيطاته جملة تشكيلات، لعل ما يبرز منها بتأثير أكبر، هي الأقواس والمنحنيات والدوائر والقرون المزدوجة والمتلاصقة بينما ترتكز هذه على جسد الأنثى، أو هي حامل لها. ومن خلال هذا التوالي والتتابع، في اصطفاف الأشكال ينتج التخطيط نوعا من التلازم الدال على نوع من الصراع الأزلي بين قطبين، مازال الفنان يمارس إحداث جدليتهما في الوجود. وتستعير الأنثى قرنا الثور ودوائر بصيرتها الدالة عليها مستغنية عن الرأس، وهو دال على ذوبان كيان الأنثى في كيان الرجل، حيث يبدو جسد المرأة على امتلاء، واكتفاء وهو دليل الإخصاب، إذ مازالت تخطيطاته تُسهم في بلورة ما تنتجه المنحوتات، فالتخطيطات عبارة عن بنى من الأفكار يؤسس عليها الفنان مشروعه. أو هي العتبة التي يمارس من خلالها فعل الخلق الأول قبل الشروع في الدخول إلى ملكوت النحت، الذي يتطلب قدرة على التأكيد على فعل العناصر وقابليتها على تجسيد الحالة أو الترسيمة التي عليها طبيعة الصراع بين الذكر والأنثى. في تخطيط يبدو جسد المرأة مستقل في ذاته، لكنه غير مجرد عن وجود الذكر، فبالرغم من إمتلاء الجسد، وحيويته، وتدلي المدرتين، ونضج مثلث الأنوثة الظاهر للعيان، إلا أن الرأس المفقود قد أ ستُبدِلَ بالهلال الذي يمثل رمز قوة الذكر، الذي يبحث عن اكتماله بدرا كأهلّة معتليا جسد الأنثى، مستعينا بكلا الطرفين لإخصاب الجسد والرأس، بمعنى الديمومة في الفكر. في تخطيط آخر ينفرج فخذا المرأة ليستقبل مثلث الأنوثة رأس الثور، باديا على هيئة مقدس كإله بقرنين ودائرتين أنثويتين، مع تشبث حافر الثور في الأسفل، في حين تظهر قدما الأنثى معلقتين تستعيران حافر قدم الثور ركيزة على الأرض. إن تبعية المرأة للذكر تبدو مهيمنة في كل منحوتات وتخطيطات الفنان، لكنها دالة على ثنائية تتفاوت من خلالها الهيمنة وتذوب أو تتماهى، بحيث تظهر في شكل متوازن أحياناً. اما في الأغلب، فالمرأة تابعة، فاقدة لمركزيتها. إن تبديات الرمزين في حدود الهيمنة المتشكلة من قوة كلاهما، تتحدد من رؤية الفنان لمثل هذه الثنائية في التاريخ، لا سيّما طبيعة الصراع الدائر، الذي ظاهره دال على الإخصاب، غير أن باطنه يدفع بدلالة التمركز الذي حصل في حقب التاريخ منذ صراع هابيل وقابيل، وعدم تحقق الشكل الذي عليه الصراع، حيث بقي معلقا في ظهور هذه الهيمنة أو تلك، حاملة رموزها الدالة عبر الملاحم والنصوص الأدبية، ولعل ملحمة جلجامش واحدة من تلك الملاحم، التي تناولت هذه الثنائية ولكن

على شكل جسّد رفض الذكورة للسلطة الممثلة لسلطة الأنثى المفترضة، حيث برز هذا الصراع بين (جلجامش وعشتار) خاصة بعد عودته من غابة الأرز وقتله (خمبابا) وتوج ذلك في قتل الثور السماوي بمساعدة (أنكيدو) كآخر معقل لسلطة الأنوثة بعد انتهاك سلطتها في قتل خمبابا وقطع أشجار الأرز.

في المنحوتات يتم البحث عن منطقة حياد، تتعايش فيها حيوية الإثنين، من أجل إخصاب الحياة. كذلك يتم هذا في التخطيطات، إذ تظهر الإستعارة واضحة في إحدى التخطيطات بإظهار جسد مزدوج بين الإثنين، إذ يبقى الرمز الذكوري مهيمنا ، مشكّلا الرأس ونصف الجسد الحامل لبذور وحراك الإخصاب، وحاضنته، إذ تبقى ساقا الأنثى حاملين لكل هذا التشكّل. وتدور الأنثى في أخرى دورتها الإخصابية، لتلتحم مع مؤخرة الثور، على شكل وضع وولادة، كأن حوض الثور وبطنه غديا منتجين لقوة أنثوية جديدة، بينما نجد الثور يشرئب برأسه إلى صدر الأنثى مطمئنا على مثل هذه المقابلة الإخصابية، إذ يبدو الجسدان على توازن في الهيمنة والتجسيد وازدواج مهيمنة الرأس، حيث تبقى سيادة العقل للذكر. ويحاول الفنان أن يعطي لمثل هذه الفعاليات صورة لكمال النتيجة للصراع السلمي والحيادي من قبل الأنثى، بأن يوزع أشكاله ورموزه على جدارية تظهر من خلالها كل العناصر على حياد تام. فالرأس ما زال هو المهيمن، بينما الأنثى متمرئية في قدرة الإنجاب على إعطاء صورة نامية للحياة، إذ تظهر صورة المرأة واضحة، بعين مطمئنة وفم مزموم فرح برقبة تحمل رأسا أنثويا شديد الاستقرار على نتائج العلاقة الثنائية. بينما يتجلى رأس الثور، معتليا النصب، حاملا الدائرة الأنثوية تتويجا لرمزه المتمثل بالقرنين المعقوفين. غير أن ثنائية دالة على علاقة الوهية بين سلطتين، حاول الفنان أن يحيّد العلاقة والصراع بينهما للتمهيد من أجل تحقيق موازنة جديدة، فالمرأة هنا رمز لآلهة أنثوية، ورأس الثور يمثل رأس إله بلحية، في هذا كشف للعلاقة بين (جلجامش وعشتار) محاولة من عشتار لتحقيق نوع من استعادة توازنها، لا سّيما بعد انتهاك سلطتها، غير أن رأس الثور ـ الإله ـ يبدو رافضا لمثل هذه المحاولة التي من الممكن كشف مظانها، عبر مدونة التاريخ في ـ الملحمة ـ في تخطيط آخر، تمثل رأس الثور وجسده، على حالة من التوسل، للتقرب من مكون الأنثى، وهي تستقبله في أشد مناطق الجسد حيوية، وهو المثلث الأنثوي. مقربة مدراتها من رأسه، عاملة بكفيها لمداعبة الرأس، وهي تظهر بجسد ممتلئ بالحيوية الجنسية، بينما الثور يبدو على ضعف واضح في طاقته الجنسية. إن هذا التخطيط يُظهر الثنائية

من طرف واحد في ما يخص الحيوية في التأثر والتأثير، بحيث تنعكس الصورة للذكر تماما. فالتخطيط ينحاز بشكل مباشر لسلطة الأنوثة الجنسية. وما يكمل ذلك بنظرنا هو تخطيط يظهر فيه رأس الثور على قوته، مقتطع من الجسد، فيما نرى شيئا رامزا لجسد الأنثى قد أعتلى الرأس مشكّلا مع القرنين صورة لحركة جسد مضمر في الظاهر، معلن في الدلالة والتشكل في الباطن. إن الفنان يحاول بهذا القدر أو ذاك معالجة هذه العلاقة، إذ يأتيها من أوجه مختلفة، حيث نراه يخطط لجسد حصان أو ما يشبه ذلك، وعلى هيئة متحفزة، متمكن من جسده حاملا كل الأشكال الأنثوية والذكورية معلنا عن حالة جديدة. إذ يبدو التخطيط مواجها لمجموعة كرنفالات، تشير فيها الرموز إلى فعالية تصب في ذات الرمز الذي أتى عليه مركز اللوحة وهو حركة جسد الحصان. وما يؤكد علو سلطة الأنثى على الرغم من غياب الرأس المنظّم لفعالياتها، نجدها في تخطيط آخر، تعتلي رأس الثور أيضا ، ولكن هذه المرة بجسد شبه كامل، فالمثلث الأنثوي، والبطن المنتج والحامل لنتائج الخصب، والصدر بمدّارته الحيوية، هو ما يعتلي الرأس، وبذلك نرى أن هذا العلو تتويجا لسلطة الأنثى،، حيث يبدو الجسد الأنثوي متشبثا برأس الثور ومركـّزا على حافر له في الأرض.

الخاتمة

إن قراءة منحوتات الفنان (د. محمود عجمي) وتخطيطاته، تقدم عيّنات، تعالج علاقة الثنائية التركيبية الدالة على تجسيد العلاقة بين سلطتين تاريخيتين، لعبتا دورا حيويا وناشطا في التاريخ المثيولوجي في التاريخ العراقي القديم. أراد الفنان من دخوله إلى هذا السِفر، خلق حالة من الجدلية القائمة على منطق التاريخ وحركته، وبين حقيقة ما يدور في ذهن الفنان، كإنسان مثقف ومبدع في حقل التشكيل، كي يُسهم في معالجة أخطر علاقة ولـّدت بنى التاريخ، وحراك الإنسانية، وهي مسألة الإخصاب وأطرافه. فالفنان يُقيم مثل هذه العلاقة، معتمدا على عقل معرفي خالص. صحيح أنه يميل إلى تشكّلات الفطرة في مواضع كثيرة، لكنها مواضعات، أصـّلت الشكل، بسبب عفويتها الإبداعية. لكن يبقى الوعي لبنى التاريخ ماثلا في أشد حالات العلاقة، حيث يفرز بنى جديدة متشكّلة، ترمي تحقيق نوع من النظرة المعاصرة لمثل هذه العلاقة التي هي الأساس في الوجود، ولكن من منظور جمالي خالص، تجسد في رؤى ورؤيا تحاول أن ترتقي بطبيعة هذا الصراع التاريخي والأزلي، بعيدا عن التنميط. وفي هذا

لابد من التأكيد على أن التكرار الذي يشكّل العنصر المكمل للمنحوتات، كان قد شكّل تنوعا وتشكّلا جديدا تنتظمه شعرية العلاقة بين الأشكال على الرغم من خشونة سطوع المنحوتات والخدوش والتقعرات الظاهرة عليها، لكنها أشكال وبنى ساهمت في تجسيد مرمى المنحوتة المعرفي، وجسّدت أيضا الموقف المبدئي، الذي شكّل البنية الفكرية الحاصلة من وجود المنحوتات ظاهرا وباطنا.

الهوامش

ـ حسن سليمان / كتابات في الفن الشعبي / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ ص٣

ـ ناجح المعموري / عن فولدر لإحدى معارض الفنان محمود عجمي.

تحولات الأشكال

من خصائص النص ـ سواء كان أدبيا أو فنيا وعلى كل مستويات الأجناس والتوجهات ـ إثارة الأسئلة المؤقتة والدائمة. ونعني بذلك الدهشة الأولى التي تنطوي على بصيرة أيضا ، ثم تحول هذه الدهشة إلى حراك أكثر تركيزا ، يبدأ بالأسئلة، ومن ثم في البحث. فاللوحة مدعاة لفحص الخبرة والاستدلال إلى ما هو كامن في سطحها ولا نعني بالسطح، المستوى الظاهر منها، بل هو المنطلق للتأشير بشكل غير مباشر على غير المؤشر. من هذا يتحدد مفهومنا للتجريد، ليس على أنه أسلوب وظيفته تهشيم الشكل، والالتفاف على المعنى عبر تشظّيه، بقدر ما نحن بمواجهة نوع من الحراك الذي يفضي إلى احتمالات في المعنى، و في خلق معاني متقاربة على الرغم من توزعها، وهو أيضا يمنح الواقع رؤية جديدة، من منطلق الحفاظ على كينونته لا نسخه.

من هذا يمكننا وضع معايير ذاتية وموضوعية للتجريد في الفن، اعتمادا على تخريجات مفهومية. وهذا لا يظهر أو يتقارب إلا من الانطلاق من حاضنة التعامل مع النص على أنه محتوى وشكل، دون أن يكون الشكل الذي نُفِّذ فيه العمل بمثابة عقبة تعوّق النظرة، وتُضعف الفحص لما هو مُنشأ على دقة ورصانة.

أعتقد أن محددات مبدئية كهذه في قراءة النص التشكيلي، ملزمة بتوسيع الرؤية للتجربة الفنية بشكل عام، وبالأسلوب التجريدي بشكل خاص، وبالتالي يحدد التعامل مع لوحات الفنان الدكتور (علي شناوة وادي) أو سواه من الفنانين المشتغلين في حقل الاشتغال على فن التجريد الذي تفرزه اللوحة من معطى إنتاجي، هو تحقيق للمعادل الموضوعي في حالة التلقي. وعلى هذا يمكن الارتكاز على مثل هذه الرؤية للوصول إلى مفهومات تفرزها عملية التبصّر في النص ـ اللوحة ـ بما يشكّل ملاحظات عامة، تنطلق في الأساس من الانعكاس الذي تتركه اللوحة، أو الأثر المتبقي من رؤيتها. فالناظر إلى لوحة الفنان، يستطيع من خلال تشكيلات عديدة أن يكتشف البنية الواقعية التي استند عليها الفنان في تمثّل الواقع والنظر إلى ثيمة الصراع غير المعلنة من مجموعة الوحدات، هي الألوان واشتقاقاتها، والخطوط ثم الفضاء. إن الوحدات الصغيرة التي تشكّل اللوحة تكون قادرة على عكس طبيعة الواقع بالشكل الذي يراه الفنان ملائما وقادرا على التوصيل. فاللّوحة هنا سطح يمثل المتضادات ـ كما ذكرنا ـ ويكشف

الصراعات من خلال طاقة الرؤية المحددة بمخيلة تستطيع أن توظف مثل هذه الوحدات دون حشد الزوائد والإشارات غير القادرة على الإضافة. إنه بصدد استعمال العلامات باعتبارها ذات تبديات تفعّل السطح، وتخلق الوشيجة اللاّمة لوحدات اللوحة، على وفق رؤية مركّزة، تعكس من خلال منظورها وعي الضرورة في اللوحة. فالرؤية تعني هنا مجموعة النظرات المتأتية من التجربة الحسية والواقعية، كذلك من التجربة المعرفية، التي تتصل بذات الفنان عبر نسيجها المعرفي لتكوّن أداة دافعة في خلق النسيج الجديد للفن. إذ نرى ثمة فيض من اللاوعي في لوحات الفنان، ولا نعني بذلك العفوية فقط، وإنما الوعي زائدا العفوية المستندة إلى طاقة الرؤية. بمعنى الاستناد إلى الإبستمولوجية المتنوعة التي أخذت بيد اللوحة كي توصلها بكل متخيلات الماضي، وتشكيلات الرؤية التي كان عليها الفن وهو يسير ضمن بواكير سيره، لكي يعبّر عن مضامين الصراع الدائر مع الطبيعة، ثم البحث عن المفهوم للوجود. لعل هذه المواجهة للواقع، سواء كانت للفنان عبر تاريخه أو ضمن الحقل الزماني والمكاني الذي يعيش داخله الفنان (شناوة) كانت وما زالت أسيرة الأسئلة الأزلية التي يفعّلها حقل المعرفة والموهبة، فإذا كان الرسم ونقش جدران الكهوف، فعّاليتين المراد منها خلق الصلة مع العالم كتمائم تقي الإنسان من الشر المحيط فيه، ودرء المخاطر عنه، فإنها أيضا في وجهها الآخر كانت تعبّر عن خلجات الإنسان ودواخله، ثم تُظهر فاعليته في وضع مفهوم للوجود. لذا فهي ليست أحاجي فقط، بل أنها وسائل تعبير، آليتها الإشارة التي اتصلت بنظام العلامات أيضا على أنها لغة ـ ونقصد بذلك اللغة المسمارية والصورية ـ على سبيل المثال. فالصورة من بواكير التعبير كما هو معروف، والتي اتخذت من العلاقات الداخلية الإشارية مبنى لها في حيازة المعنى، فلا ضير أن نجد الفنان يوصل فنه بالأصول والجذور، عبر تطوير الآلية انطلاقا من توسيع الرؤية وإغناء لحقل المعرفة الذي يقود بطبيعة الحال إلى تمثّل وابتكار الأساليب على وفق وعي ضرورة الفن ووسائله. فالقيمة اللونية التي يستخدمها الفنان، توحي بخلق علاقات موسيقية قادرة على ـ تنغيم ـ الأشكال عن طريق بث الروح الصوفية بين نسيجها. كذلك في خلق وشائج رؤيوية للألوان واشتقاقاتها المبنية على وعي وظيفة اللون وقدرته على التوصيل كلغة نائبة عن التفاصيل التقليدية في عكس الواقع. هذه الطاقة أراها بمثابة التخزين الذي تولّده التراكمات الحاصلة من فحص الواقع، والعيش وسط تفاصيله بوعي، مما يخلق مثل هذه الرؤية المتجددة كاستجابة للفحص والتدقيق. إن قيمة اللون

عند الفنان تنبع من خلال هذا الانسجام الذي يأخذ بمقترب الحراك الموسيقي الذي يوحي بحركة بصرية تتجدد على سطح اللوحة من مجموعة ألوان وخطوط، وبما يكشف عن مدلولات عديدة، محورها تجسيد حالة الواقع وما يكتنفه من صراعات توسم الألوان باعتبارها علامات متنوعة ومتناغمة، ترشحها اللوحة على أن تكون خير من يوحي عما وراء المشهد. بمعنى تُسهم في إثارة الأسئلة التي هي في الأساس أسئلة أزلية تخص المفاهيم والإشكاليات العامة، ثم الأسئلة المتجددة التي تأتي كإشارات على ما هو مستّجد في الواقع سلبا أو إيجابا. وهذا ما تُظهره التشكيلات الداخلية للوحة، من خلال النظر إلى المرئي على أنه يوحي باللامرئي، أي الظاهري والداخلي فيها. فالحزوز والأشكال الهندسية المهشمة والضوء المحاصر والمطلق، وحيادية الألوان واستظهارها، كل ذلك لعب دورا في اللوحة من أجل إظهار جدلية الواقع، فتجريد كل ذلك يعني إعطاء هذه الوحدات آنفة الذكر، دور الكاشف عن المُخبّأ أو المُضمر في اللوحة. لذا نرى أن السمة الواضحة في لوحة الفنان هنا هو قدرتها على امتلاك ما تمكّن من خلاله في إبراز الظاهر على أنه الوجه المعلن من الخفي أو المضمر في اللوحة. ما نريد أن نسجله هنا من سمة استوقفتنا، وهي ظاهرة الإظهار والإخفاء في النص ـ اللوحة ـ فهي لا تكتفي بما هو معلن على السطح، وإنما تدّخر طاقة رؤيوية أخرى تمكّن ما توفر على السطح من أن يوحي أو يسير إلى ما وراء كل هذا المرئي. إن المحرك الموضوعي الذي تفعله اللوحة، يقابله المحرك الذاتي الذي تفعله اللوحة زائدا المعرفة المثارة. ويمكن تجسيد ذلك وفق الخطاطة التالية :

لوحة تشكيلية ـــ رائي (سطح + معرفة) = كشف لمستويين

[ظاهر وباطن] ـ تحريك ظاهري + تحريك ذاتي = لوحة تشكيلية

(نص بصري)

كل هذا يعتمد على مفهوم الإنتاج بعدّه معطى ذاتياً بحتاً، تضاف إليه مجموع التجارب والرؤى المحددة بالمفاهيم التي تعي مجموع العلاقات في المنظومات كافة. هذه المنظومات هي التي تُقيم مثل هذه العلاقات الظاهرة والخفية بين الأشياء. لذا فالفنان هنا يخضع لإرادة المخفي، ويسايرها من خلال رؤيته لعناصرها الكامنة، وليس لعناصرها الظاهرة. ومن هذا نرى أنه يواجه طبيعة الصراعات التي يدار بواسطتها الواقع بكل موازناته وتناقضاته، وبما يؤكد تلك النظرة التي عليها رؤية

الفنان، لحالتين هما ؛ كونه إنساناً له نظراته كما له وجوده، ثم كونه يرى ما لا يراه الآخرون. ولعل الموهبة والخِلقة الفسلجية هما المكونان اللذان يخضع إليهما الفنان في رؤيته وإنتاجه. من هذا يكون إنجازه حاصل تحصيل لوعي الظواهر والصراعات، بل وعي كل المكونات بما فيها حركة الكون والعلاقات الفيزيائية التي تُشكلها. سيمّا أنه يتعامل مع عناصر فيزيائية بحتة، كاللون والظل والخطوط والفضاء وغيرها. لذا نرى أن الفنان (علي شناوة) يتعامل في كل لوحاته من هذا المنطلق المحدد بالمفهوم. يضاف إليها العفوية التي هي في الأساس خاضعة للاوعي الذي هو وعي كامن أو مستتر تفضي فيه عناصر اللوحة. ولعل المتضادات في الوجود من جملة مشغولات اللوحة عنده. فالسطح يُظهر مجموع التقاطعات والتداخلات في الخطوط والنقاط والكتل الصغيرة، التي هي عبارة عن مجموعة أحاجي وإشارات استاطيقية تُشكّل طبيعة العلاقات القائمة، التي يرصدها الفنان بإستمرار. فاللون والخط والضوء والظل، هي آليات الفنان، وأبجديته. وهي بالتالي توصله إلى حالة ربط المعنى الظاهر مع المعنى المضمر الذي توحي فيه ولا تؤشر عليه في الظاهر. فتقاطع الألوان، وتوازيها مع بعضها، كذلك من مجموع اشتقاقاتها، يتولد المعنى الدال على طبيعة التضاد في الوجود، وبالتالي دال على الصراع الذي تخلقه العلاقة هذه. إن تبديات المعاني التي تُظهرها اللوحة، إنما هي دالة على المحصلة الفكرية التي يتداول الفنان وجودها، على أنها تماثلات مع حراك الواقع وتشكيل بنيته. فرؤية الفنان قادرة على تجلي مثل هذه التشوفات، التي هي في الأساس آليته الفنية والفكرية، الباحثة بإستمرار عن البديل الفني، أو المعادل للواقع. فكلما تعمقت الرؤى وتعاملت بروية مع ما هو خارج المنظور، كلما كان تحقيق الممكن قائما. ولعل ما نفترضه قراءة، نراه قائما في لوحات (د.علي شناوة)، التي تتحصل من خلالها الرؤية الصافية والدقة في تجريد اللون والخطوط، كذلك التوسع في زوايا النظر، سواء في محاولة إملاء سطح اللوحة، أو في التماثل بين بنيات اللوحة آنفة الذكر. وهي وحدات أساسية ملزمة للفنان. فهي وحدات تشكيلية وسردية قائمة على حقيقة التعامل الإبداعي الصرف. فالتجريد ؛ فعل إبداعي يؤصل الواقع، ويمحور كل متشكلاته، وهو البديل الأمثل، لأنه يختزل الواقعة أو المشهد على نحو رؤيوي، بعيدا عن النسخ والنقل. وما يتعامل معه الفنان هو البنية الداخلية التي تعكسها بعض الإشارات والعلامات مثل الحزوز بما يشبه الحفر أو الحرق والخطوط وتهشيم الشكل الهندسي بما يتناسب مع آلية التعبير الذي ينّم عن حالة تعبير تقترب

من خلال حركة الداخل والظاهر من الهارموني الموسيقي الذي يمنح وحدات اللوحة وتشكيلاتها حركة موسيقية بدلالة الخطوط والإيماءات اللونية والحركات اللولبية الدائرة في فلكها محتويات اللوحة. إن ما يميّز لوحات الفنان هنا هي ظاهرة الإظهار والإخفاء، فالظاهر على السطح، يخفي ما هو عُمقٌ في اللوحة، إذ تشير إليه مجموع الوحدات المشكلة لها. بمعنى ثمة سطح وعمق. من هذا تكون اللوحة داعية لقراءات متعددة، فالتجريد فيها حمّال أوجه، بما يمنح الشكل من حياة تؤصلها الألوان والخطوط. إن التعامل مع اللون هو أسلوب لتوليد قيمة راقية وإبداعية بما يوفره التعامل هذا من تأسيس قيّم لونية، هي بمثابة منظومات تهدف إلى تعميق الدلالة من خلال اللون واشتقاقاته. وما تبديات اللون سوى محاولات لإضفاء إيقاعات مختلفة، فمن الشكل الذي ينّم عنه الواقع إلى اللاشكل الذي لا يوحي بغير الزمان والمكان المتخيّلين والمحددين بالحلم والشفافية التي تضفيها الأحلام في مجال الإبداع، لأنها في الأساس الوجه الكامن في اللاوعي، مشكّلة ـ حسب علم النفس ـ الرغبات غير المتحققة. لذا فالفنان يتعامل مع الزمان والمكان من زاوية الحلم، الذي يتحول إلى رؤية صوفية، بما يختزنه من رؤية حلمية خالصة، تشير إلى المنطقي من خلال اللامنطقي، ونعني بذلك البحث في اشتباك الواقع عن واقع أكثر شفافية. فالفن منذ عصر الكهوف كانت له تشوفات متعددة، لعل أهمها من الناحية التحليلية الأنثروبولوجية كونه عامل درء للمخاطر، وهو أشبه بالتميمة التي تولّد الاستقرار والطمأنينة. لكنها في الجانب الآخر، تشير إلى محاولة الإنسان للإسهام في صنع الوجود، وخلق مبررات ديمومته. فهي بذلك إظهار للرغبات المكبوتة، مستخدمة في ذلك آليات التعبير الممكنة، الصورية والإيمائية في تمثّل الشيء بالعلامة والإشارة، محققة بهذا نوعا من تجسيد الصراع بين الإنسان والطبيعة، وبينه وبين الحيوات الأخرى غير المد جنة. وفي الاشتغال على هكذا آليات معناها الاستجابة لمتطلبات اللاوعي كمحصّلة معرفية جينية، تحصل الاستجابة لها خارج منطقة الوعي. فاللوحة التي تبدو صامتة، تختزل الواقع والتاريخ من خلال محتواها الإبستمولوجي الذي يحدد رؤية الفنان، لا سيّما ما يتعلق بالزمان والمكان الموحيان داخل اللوحة، وبما يمنح ويوفر دلالات المعاني الذي تختزنه في مجالها الداخلي ما وراء المرئي، محددا بالمُضمر منها، الذي تتوفر عليه القراءة البصرية. وكما يحصل في مواجهة لوحات الفنان (علي شناوة)، حيث تكون المواجهة على مستويات متعددة، لكنها محددة

بالسطح والعمق ـ كما ذكرنا ـ، فالسطح يتوفر على مجموعة رموز وإشارات تسردها الألوان والخطوط، أما العمق فأنه بعد أن يُسهم في اختزال المشهد أو المشاهد بمجموعة إشارات وعلامات، فإنه يختزن معاني كثيرة، يومئ إليها من خلال ما يتركه من أثر على السطح. فالفن الحقيقي ؛ هو بما يتركه من أثر يشير إلى معانيه وآلياته. كذلك يشير إلى عمق المعارف التي أنتجت مثل هذا الفن. فالجمال الذي نفترضه في اللوحة أو سواها من النصوص ؛ ليس مجرد مقولات يمكن إطلاق التعبير نحوها، بقدر ما هي كشوفات ورؤى تحدد الموقف الفكري، أو الانحياز نحو الحقيقة المطلقة في الوجود، الانحياز المحدد بالحرية الخالصة مفهوما وإجراء. وما موقف الفنان سوى موقف البحث والحرص على الحرية بكل أوجهها ومجالاتها الحيوية. فما يبحث عنه الفنان هو المعنى، لكن ما يختلف فيه مع الآخر هو الآلية أو الأسلوب. من هذا يرى الفنان (شناوة) ما لا يراه الآخر من باب محدّدات الرؤية، والنظرة الذاتية للأشياء والعلاقات في الوجود والكون، لذا فالتجريد هنا نابع من خلاصة تجربته الإنتاجية والمعرفية. وهذا ما أكده الفنان بقوله :

[إن هناك نتاجات كان الهاجس الأساسي فيها المعالجات التجريدية المحضة من خلال الاشتغال على منظومة العلاقات البنائية خطا ولونا وشكلا وفضاء ونقطة وملمسا]

من هذا نرى التجريد عنده ؛ هو نوع من الإرسال أو التراسل بينه وبين المتلقي البصري، الذي تعينه ثقافته وقدرته على الاستجابة لما يتلقاه بصريا باعتباره مثيرا للأسئلة التي هي أسئلة المعرفة والإبداع. وهذا لا يتم في اللوحات إلاّ من خلال خلق وشائج بين كل التشكيلات أنفة الذكر. وبما يخلق نوعا من الكتل السابحة في فضاء روحي خالص، أو بانوراما صوفية، تعتمد المعطى الذاتي ـ الباطني ـ من أجل استجلاء حركة الواقع وتشكيل انطباع عنه. وهو ما يؤشر العلاقة مع الزمان والمكان، من إعتبار روحي أيضا ، فثمة زمان ومكان، متعلقان بالجانب الروحي الذي يخلق تمائمه. وهو نوع من الاستجابة للمكونات المثيولوجية، سواء المكتسبة من الماضي عبر اللاوعي، أو مجموع المعارف في الأساطير وتأريخ الأديان. كذلك من تأثيرات الطقوس التي يحفل فيها تاريخنا القديم والمعاصر. إن كل الموروثات تشكّل التاريخ السري للفنان، حيث تظهر في نتاجه الفني. وهذا ما نلحظه في لوحات (شناوة) مجسدا من خلال

طقسية اللوحة التي تعكس حراكا يحتشد فيه السطح، ويومئ من خلال إشاراته إلى عمق معرفي ودلالي كبير. فالتقشف في التعبير واختزال عناصر المشهد، ما يسم لوحة الفنان هما بحثان طاغيان على لوحات الفنان غالباً ما تأخذ بمجموع حركات مولدة عنها، وبما يوحي بنوع من بنية الإشارة إلى نوع من الصراع ـ كما ذكرنا ـ لمسايرة المفهوم الذي أتت عليه اللوحة بنية وتشكيلا ومعنى. وهذا أيضا يشير إلى مدى التجانس في الألوان، فهي ليست محققة لصراع ينبع من ذاتها، بل أنها تتشكّل على أساس الوسيط اللوني، لعكس صراع خارج منظومتها. وهذا لا يعفي ذلك التناظر والتضاد والتوازي بين الألوان واشتقاقاتها، وإنما يحقق مجموعة محصلات معرفية تصب في ذات المُنتَج الفني، وبما يعفي اللوحة من خلال سطحها من الفائض في التعبير، لأنها أساسا بنيت على مبدأ التوازي والتوازن كمحصلة للإنتاج الفني المتوازن في كل تشكيلاته، بما فيها المنظومات الفكرية والفنية الجمالية، فجمالية اللوحة نابع من رصانة فكرها وتوازيه مع منظومة المُنتَج الفكرية، لأنها بالتالي نوع من التحقيق للوظيفة التي أنيطت بالمبدع بشكل عام. وهنا لا نؤكد على المنظومات الفكرية بصورتها الجدلية البحتة ـ الإيديولوجية ـ، بقدر ما نعطي من خلال ذلك، حرية تحرّك مجموع المنظومات، كمنظومات الألوان والخطوط والفضاء والنقطة واشتقاقاتها، ثم المنظومة الراصدة لكل هذه المنظومات والخالقة لها المجال الحيوي لتحقيق الوظيفة، ونقصد فيها أيديولوجية الفنان من خلال منظومته الفكرية، التي هي بطبيعة الحال، تُحيل كل تلك المنظومات إلى حقل للمعرفة المتحركة باتجاه إغناء الواقع.

لقد أولى الفنان إهتماماً لكل ما أتينا عليه من مفاهيم، هي بمثابة رؤى استدلالية لنا، أوحت فيها السطوح من خلال ما عكسته من عالم خارجي وآخر داخلي في اللوحة، ثم بما منحتنا من أبعاد روحية خالصة، عبّرت بيقينية عالية عن المكنون في النفس البشرية. وهي نوع من إشراق الألوان وفيوض علاقاتها مع الخطوط والزوايا. فبقدر ما كان هناك مغلق في اللوحات، فقد توفرت على مطلق مفتوح، هو بمثابة المفتاح الذي يتيح للرائي أن يحقق توصلا من خلال اللوحة، وهو نوع من المعادل الفني ـ كما نراه ـ عند المتلقي البصري.

لقد تعامل الفنان في بعض لوحاته بإستحداث تداخل بين الشكل والظهير، أي بين

الأصل والظل، وبالتالي بين الشكل وأثره. فهو تعاملَ مع الجزء على أنه كل، والعكس صحيح. وبهذا أنتج نوعا من تبادل الوظائف. فالجزء له وظيفة استكمال الكل المفترض، والكل ينحو لكي يكون حاضنة للأجزاء. من هذا حصل نوع من تبادل الوظائف. وهذا ما جسّده الانسجام الحاصل بينهما من خلال كل الوحدات الفنية التي شكّلت اللوحة سطحا وعمقا. وهذا لم يتحقق بصورة انفرد فيها هذا على حساب ذاك، وإنما من خلال الحيادية التي تحلت فيها الألوان، فحيادية اللون، خلقت حيادية الصراع داخل اللوحة عبر مكوناتها الفنية. وقد لعبت في هذا مجموعة توصيفات للنقطة والدائرة والخط. حيث نلحظ نوعا من التصرف الذاتي في استخدام ذلك بما يتناسب مع التوجه العام في اللوحة، أو انسجاما مع المكونات الأخرى فيها. خلاصة ما نقرأ ؛ نرى أن التأمل في لوحات الفنان الدكتور (علي شناوة وادي) تؤشر مجموعة توصلات تشير إلى عمق الدلالة المتأتية من عمق ودقة توظيف الأشكال وتنوعها، والحرص على أن تكون مشكلة للكلّيات. وبهذا تحقق إلى حد كبير المعادل الفني الذي ترمي إليه اللوحة كناتج إبداعي.

بانوراما الموروثات والأساطير

انتظمت لوحات الفنان السوداني (عبدالقادر بخيت) في محور واحد، لكنه متنوع الثيمات. إذ تركز في عكس مفردات ذاكرة الطفولة، خاصة البراءة المنبهرة بجمال الواقع الشعبي والطبيعة المتمثلة في الأرض سحراً وحيوية، والأنهار وجريانها. مخصبة اللوحة بما يختزنه العقل الجمعي من حراك وحيوية الطقوس والمعتقدات الشعبية، مقتربا بها أكثر فأكثر من إحساس الطفل وصياغاته ورؤيته وهو يتمثل سحر الطبيعة تشكيلياً. إن الفنان في كل ممارساته الفنية يُبقي الحس البدائي للأشياء والظواهر موضع الاهتمام، لأنه أساساً يبحث عن متكأ يوازي من خلاله المعاصر، الذي يعج بالمفارقات والصراعات المعلنة والخفية. لذا نجد الفنان يحتمي بعالم الطفل، الذي هو الأنقى والأحب إلى نفسه. فالمرء يرتكن في محنة القلق الوجودي إلى ملاذات يراها أكثر توفراً للإستقرار، وأجدر قدرة على امتصاص ما هو عليه، وما يحيطه من أسباب مصادرة لحريته ووجوده. من هذا نرى أن صدق الفنان في تنفيذ لوحاته، والاقتراب بها من حس الطفولة، دفعه إلى أقصى حالات التمثل، من أجل إثبات براءة الحياة على الرغم مما يحيط بها. كذلك نجد أن ما يرفد كل هذا، هو حيادية الألوان وتعشقها مع بعض، بسبب مألوفيتها المتأتية من طبيعة الحياة في الريف.

إن الفنان (البخيت) تميّز عبر لوحاته بأسلوب بسيط معبّر عن واقع فلكلوري، مستند إلى الذاكرة وخزينها الثر. كذلك مستعينا بكل المدونات الشعبية الشفاهية السودانية. فتعامله مع موضوع اللوحة تعامُل الاستنهاض لهذا المخزون، سواء لذاكرة المكان كالحارة والأرض والنهر وبيئة الريف، أو ذاكرة المعتقد والطقس. فالمكان يشكّل وشيجة مع المفهوم من خلال امتزاج الخطوط والألوان مع بعضها في نسق هرموني متحرك وشديد الحساسية في البث، لا سيّما ما يشكله اللون الأحمر الطاغي أحيانا من بوادر وعلامات مخصّبة، أسوة مع ما تقوله أسطورة الخصب، الذي كثيرا ما ينبثق من بين الألوان أو يشكّل خلفيتها. فهو يستخدم الألوان المتداخلة كألوان الأزياء الشعبية، اللعب عبر تناغم هندسي، مشكّلة ألواناً منسجمة تعتمد الضربة التي تمثل خربشة الطفل الدالّة. إذ يشكّل المقطع في لوحاته خاصية بنيوية، مركزة في مستويات من التعبير المستند إلى سردية بليغة، تتواشج مع بعضها لتمنحنا موضوعاً موحداً، معبّراً عن قيمة

كبيرة الدلالات لما هو قائم. فهو يتعامل مع الواقع تعاملاً ذاتياً وطفوليا خالصاً. عاكساً كينونة هذا العالم المليء بالأسرار والإشراق والمُثل. يضاف إلى ذلك فعل الواقع في الريف من خلال طقوس الزراعة فيها. وبذلك ينقل بنية الريف السوداني على نحو انبهاري، فيه مزج بين الموروث، مؤطرا بإنبهار طفل وهو يكتشف بإستمرار ما يحيطه، ثم تجسيد الحارة السودانية ومرابع الطفولة والنشأة وطقوسها. فالأطفال في مشهده التشكيلي يُعطي للطفولة قيمتها الفكرية، عبر الاستكانة إلى المتغيّر والقريب من العالم السحري هذا.إن هذا الحس الكامن في داخل الفنان (البخيت) يعكس بسردية خالصة مضامين متنوعة وباهرة يطوعها ويحركها الفعل المجسَّد في الألوان والخطوط والزوايا والمنحنيات، لا سيّما أداء الأطفال والصبية والصبيات أثناء اللهو واللعب على شكل حلقات وتشكيلات ذات سردية عالية. فالألوان في لوحاته توازي سردية النص النثري اللغوي. وهذا ما يجسده استخدام الجدار كطرس للتدوين والكتابة والرسم. إذ يشكّل الجدار خلفية تجري عليها الموازنة اللونية والخطية، بما يمنح اللوحة بُعدا كبيراً، سواء في ما هو مدوّن، أو ضمن الطقس. فاللون يشكّل بنية سردية مع الخطوط والمنحنيات بما يوازي حركة الحيوات من إنسان وحيوان وشجر. إذ تنشّد نماذجه وهي تتطلع إلى الأفق نحو المستقبل ببراءة، ينعكس في ما يكشفه اللون المزيج من إضاءة وتنوير لذهنية ورؤى بريئة ونقية، لم تشبها يد الحضارة. فألوانه على الرغم من طغيان الأحمر الناري عليها ؛ تبدو حيادية ودافئة، تشي بدواخل شخصياته. وثمة سقوط لون ممزوج بالأخضر والأصفر. إذ يشكّل إضاءة خاصة ذات قدسية كالتي نلحظها في الأماكن المقدسة، فهي تؤثر الكشف باستمرار عن متغيّر في الظاهرة التشكيلية. هذه الإضاءة تسقط من الأعلى لتتخذ لها منصة للتخصيب، مازجة الشعبي الفلكلوري الخالص بالأسطوري والواقعي، معززاً بذلك المكان الذي تآلفت معه الذاكرة الطفولية، لما هو نقي في الماضي. وكان ذلك يشكّل خطاباً عاكساً لواقع لا يشوبه التلوث. موجهاً خطابه هذا إلى واقع يشوبه المسخ.

يقول (د. خالد خريس) عن الفنان (بخيت) في ـ ثقافية الدستور الأردنية ـ أنه يجرب خامات ومواد مختلفة، فيجري بذلك حواراً ملامساً، ضمن أسلوب تعبيري مميّز....

تأملات مضافة

يظل الفنان (عبد القادر بخيت) فنيا أسير عالم الطفولة. وهو القادر على توظيف هذا

العالم لصالح رؤيته في التعبير عن إشكالات الوجود من خلال براءة هذا الكيان. ففي أعماله تزدوج الدلالة، بين أن يُحافظ على رؤيته وهو المتقدم في العمر، وبين طبيعة عالم الطفولة ومستوى الرؤى فيها. لذا كان أمام الفنان وهو يمارس فنه في التعبير عن مزدوجين دون الإخلال بأحدهما. أرى أن مهمة الفنان تؤكد على صعوبة ممارسته هذه، غير أنه توفر على قدرة التكيّف، كما رأينا في لوحاته السابقة. وما نراه في مجموعة لوحاته هذه، في كونه يحاول تقديم نوعاً من البانوراما، التي تنحو إلى المروية والسردية، عبر استحداث المقاطع من جهة، وتصفيف الحكاية عبر متابعة اليومي في حياة الأطفال من جهة أخرى. هذه السردية أو نمط الحكي والروي، تجتمع على عكسه مجموعة آليات إلى جانب اللون والخط. ولعل الذاكرة ما يؤكد على فعالية الزمن المرتبط بأمكنة زاخرة في ريف السودان. أو بالأحرى الخزين الذي مازال الفنان يستلهم صوره منه. ولعل ذاكرة البيئة بكل تشكيلاتها ما يعتمده لتجسيد تاريخ مازال مؤثراً في وجود الفنان الإبداعي. لذا فأنه يستجيب لمجموعة الرموز الدالة على منظومات فكرية وجمالية، جسدت عالم زاخر بالتلون والانبهار والدهشة. ولوحاته عبارة عن سرود تعكس وجوداً خاصاً وثقافة خاصة، لها علاقة مباشرة بالوعي البيئي. إن تشكيلات اللوحة عند الفنان تتأتى من مجموع ما يجده ضاغطاً على مخيلته الآنية، مستجيباً للماضي الذي حمله معه وهو يجوب أمكنة بعيدة عن بيئته. فهو غير منبهر بمعطيات المدينة، ولا تشكّل حيثياتها ضاغطاً لمشغولية جدية، بقدر ما يتعامل ببراءة مع بيئة مغادرة، وكأنه يحكي ويروي ويجسد ليُظهر حدة التناقض الجائر بين براءة الأمكنة البدائية والأمكنة المصنوعة. هذا المسكوت عنه أو الموحى به خلال اللوحات، للتأكيد على ضاغط معرفة الذاكرة لعكس البديل. إن التمسك بالماضي دليل على أصالته من جهة، وإشارة إلى خلل الآني المرئي من جهة أخرى. فهو بذلك جعل المرئي مختفيا عبر إظهار المخفي ـ خزين الذاكرة ـ.

إن نماذج الفنان تنحصر في ممارسات سلوكية يومية، وجدها تشكّل مركزاً لما يعبّر عنه. لذا فأنه قد واصل التعبير عن صور لحالات يحتل فيها الكادر صورة المرأة والصبيات، الفتيان والصبايا في حركة دائمة جسدت الفلكلور الريفي المنبثق من طبيعة العلاقات الزراعية في ريف السودان. فإذا كانت المرأة في إحدى لوحاته تظهر وكأنها تقدم نذراً و تقدمة للآلهة، مقتربة من شكل النساء في المعبد السومري مثلا ، نجده في أخرى يُشرك الأطفال في تقديم طقوسهم اليومية ضمن سياق الحياة

ومجرياتها. إن معظم الأمكنة التي تعالجها لوحاته، هي أمكنة حافظت على خصائصها، سواء كانت هذه الأمكنة مرتبطة بالحقل الأسري، أو بحيز العلاقات العامة بين الأفراد. أو هي مرابع حقلية بحتة، يمارس وسطها الصبية طقوسهم، عاكسين من خلال الزيّ الشعبي طبيعة حياتهم التي تُحكيها الذاكرة، معتبرين أن هذا الشكل من الحياة هو ما يثير الحنين لأزمنة انصرمت. إن الأحلام، سواء كانت تراود الفتيان والصبيات، أو النساء ستكون في مجملها أحلام ذات مفردات بيئية، تمارس النساء من خلالها حالة العودة للزمن المنصرم لترميم الذات من الوجع الآني. حيث تبدو الخطوط لينة ومطاوعة لا تخلق سوى العلاقات البريئة، أما الألوان فأنها تشتغل على تحريك المشاعر دون إثارة نمط من الدهشة المفاجئة. إذ تبقى الألوان تتعاشق مع الخطوط لخلق نماذج متحركة عبر طقسية مختلفة. فالنماذج المتمثلة في لوحاته، تنتمي إلى القاع الشعبي الذي يُشكّل وعيه العام من خلال تشكيل الواقع، وتأثيرات الطقوس الشعبية. فمعظم اللوحات ترتكن إلى مثل هذه الشَعيرات، مجسّدة من خلالها مجالس النساء الخاصة، ودعابات الصبية والفتيات، معززاً ذلك بالرموز التي ارتبطت أساسا برموز شائعة وعامة كرمز السمكة والحصان، ودلالتهما على الخصب والإنعتاق. إن أحلام النساء والصبية والصبيات، المؤجلة منها والمحبطة، تبقى هي الشاغل الأهم للفنان الذي وجد في خامات البيئة ملاذا لتنفيذ لوحاته، كالجنفاص والورق والاكريليك، بما يضعها على صورة بسيطة في الطرح، عميقة في الدلالة. إن سردية الفنان تتخذ لها مناحي فنية عديدة، إذ ينتقل من تغيّر الحراك على السطح على نحو موسيقي، إلى إنشاء المقاطع التي يتغيّر فيها الحراك بنسب متفاوتة، بالمتغير الدلالي. وهي عبارة عن مرويات متوالية تحكي متناً تاريخياً للأفراد.

لقد استقر توجه الفنان (عبد القادر بخيت) على نمط من التوظيف لبنية المستوى الشعبي من المعرفة، محاولاً الحفر في أعماقها لاستخراج الكامن في تلك المتون التي ارتبطت بتاريخ الجماعات والأفراد. ومن هذا نرى أن ذاكرة الفنان وهو يخوض مثل هذه التجربة المحفوفة بالحذر مما قد يوقعه في النمطية. غير أننا نرى عكس ذلك، بسبب قدرته على توسيع الرؤية لمثل هذه المتون معتمدا على تجربتها بين ظهراني بيئة شعبية غنية برموزها وصورها المتغيرة والمتحركة على الدوام.

من الكائن الشجري
إلى سر الشكل الفني

قدم الفنان (عامر خليل) منحوتاته على الخشب والبرونز والحصى، في مجمل أعماله، لا سيّما في معرضه (غزل ومراث) في قاعة الأندى بعمّان. وقد جسّدت اللوحات حالات إنسانية متميزة على مستوى المعالجة والأداء. إن الفنان وهو يعمل على إقصاء الشجرة بوصفها أداة تعبير عن النماء، فهو بذلك لا يقوم بإلغاء صيرورتها المتجسدة في فعالية كهذه، بل يُحيلها إلى عالم آخر مواز في العطاء. وهذا بطبيعة الحال تصور معرفي محض، يعتمد على جدلية الوجود الفلسفي في الفناء والانبعاث. فالعطاء هنا محدد بحقل الإنتاجية المادية نحو الإنتاجية المعرفية. وهذا لا يشمل الشجرة فحسب، وإنما كان لمادة البرونز والحصى دور في التعبير وتحقيق الوظيفة. وهي مواد صعبة التطويع، هوّن الفنان من صعوبتها بقوله :

[إن المواد مهما كانت أشكالها، لن تستطيع إخضاعي لها]

إن الشجرة تُشكّل المعادل الموضوعي لصورة الإنسان من خلال التعبير عن كيان جمعي، واستحداث أكثر من شكل واحد. وهذا التعدد دليل على العمق المعرفي وسعة الرؤية. فمن خلال النظر إلى أشكال المنحوتات وهيئاتها، نلحظ أنها تجتمع في حال من تجسيد الجوّاني في ذات الإنسان. فالاستعانة المأخوذة أساساً من سمو الشجرة وتعامدها، تُحيله إلى ثبات الإنسان المقهور. لهذا لم يلغ الفنان قدرة الأصل ـ الشجر ـ على التعبير حتى في حال التحول والتماثل ـ شكلاً ـ مع الإنسان. إن ما حدث هو نوع من الجدلية بين القدرتين، ونفاذ الواحدة في الأخرى. وهذا تجسد أيضاً في المادة الصلبة ـ الحصى ـ المقاومة لفعل المطاوعة. فالخشونة التي عليها جذع الشجرة، والصلابة في الحصى والأطراف الحادّة في البرونز، أحيلت إلى نعومة ظاهرة ومتميزة من الأشكال المنحوتة، بينما كان التعبير الأدق ـ الفضاء في النص ـ يحتوي الإنسان في شتى حالاته المتأثرة بالواقع الحالي، ومنطلقة من الثريا (غزل ومراث) لما لهما من تعبير منطلق من مركز النقيض. إذ بدت الأشكال على تماسّ كامل مع راهن الحدث لتجسيد التطلع والمعاناة. فالرائي يتعامل مع الشكل ـ المنحوتة ـ لأن الفنان كان قد أكد على ما يظهر عليها من انعكاسات في الوجوه مستجيبة لواقع يخلق ردود فعل

نفسية تظهر علاماتها على الوجوه. فالفنان كان يركز على القسم العلوي المعني بالمعاناة تجسيداً. فالسايكولوجيا إطاراً ومنهجاً تُعنى بالرأس والوجه للإعلان عن الوجع الإنساني. كذلك أقسام الرأس كالعين والأنف والفم، وما يلحقهما من الوجنتين والجبهة. وتُحيل لحظة التركيز على الوجنتين والفم المفتوح واستطالة الأذن إلى الدخول في القلق والمحنة لدى الأنموذج. في حين نرى ضمور الأعلى من الرأس إذا ما قيس بالأجزاء. وتلك علامة ذات دلالة على المصادرة الفكرية وإقصاء فعالية العقل على أساس عطائه الذي يثري الواقع ويشارك في تحولاته الإنسانية. فقد توفرت الأشكال على أنماط من التعبير عن الصراع الداخلي لكي تهيئ لامتصاص مفردات حركة الواقع ومعطياته وعكسها بشكل بلاغي خالص. فالقسوة التي عليها الجذع الشجري أحيلت إلى أداة تعبير جديدة. وهذا ما يؤكده الفنان في التلاعب بالمادة والمبنى الفكري بتمثل كبير، كما قال الناقد (سهيل سامي نادر) : إن [عامر خليل في تعامله مع المادة الشجرية، كان أميناً ومتطامناً، فهو لا ينتزع أشكاله الإنسانية منها انتزاعاً فظاً، بل يحافظ على حقوقها وانتظامها الجسدي، وحياتها الخاصة].

لذا فقد تعامل بصرياً مع قدر من التحويل والتحرير والتحوير، ثم التمثّل عبر الدلالة على النماء والتواصل المتجدد. وهو نوع من تخصيب المادة بمادة أكثر حياة.

يحاول الفنان (عامر خليل) استرداد الحياة إلى الشكل الملغي من بعد تحطيمه. وهذا الإلغاء هو نوع من التفكيك الذي يجريه الفنان على نوع من الحياة، متمثلا في الشجرة وأجزائها. وهذا يعني أنه يتعامل مع حيوية معينة من أجل صياغة حيوية أخرى. مستفيداً من الشكل أو الهيئة التي عليها الشجرة في كل خصائصها وأجزائها. فالشكل الأول للكائن الشجري ذو الأبعاد الأربعة في مواجهة الرؤية البصرية، يحال إلى شكل يتمثل نفس الهيئة، مضاف إليه التعامد الذي يبدو شامخاً كما الشجر. فالإنسان المكتفي بالرأس كشكل معبّر عن حيوية معينة، تُسعفه الرقبة المستطيلة ـ التي تبدو على قاعدة النصف كما لو أنها إنسان منتصب القامة. وبهذا تتكتل أداة التعبير في كونها لا تلغي الأصل بينما تهيئ شكلاً بديلاً. إن توظيف المادة الشجرية بكل خصائصها الخشنة، صعبة التطويع، تكون في الشكل الجديد مصاغة بنعومة دالة على سر في الحرفة الفنية، من جهة، وعلى قدرة الفنان على هذا التطويع من جهة أخرى. بمعنى أن الفنان يستدعي إمكانياته ومفردات آلياته الذهنية لمثل هذه الصياغة

والتحويل، ومحاولة تفعيل ملكة التداعي المرتبطة بالنتاج الإبداعي. وأرى أن هذا شكّل في مجال الفن حيوية واضحة، هذا الفعل الذي يصطف مع فعل استغلال نفايات البيئة لخلق كائنات مخلقة ذهنياً. حيث يتطلب هذا في أول ما يتطلبه قدرة الفنان على التخيُّل، ومن ثم إمكانيته على تكييف الأشكال. فالمخيّال يرتبط أساساً بالوعي الكامل في إمكانية الذات المتجهة إلى العطاء كما هو عند الفنان (هاشم تايه) على سبيل المثال، وما نراه في نُصب وأشكال (عامر خليل).

إن حذف الأصل لتشكيل الجديد، أو وما أسميناه التفكيك للشكل الأول، يعني تحويل الشكل الصامت ـ الشكل الشجري ـ إلى شكل يمنحنا لغة في التعبير عن حيثيات الشكل الجديد على هيئة إنسان. ولو أن حيوية الشجرة ذات لغة صامتة، غير أن حيوية الشكل الجديد ـ الإنسان ـ ذات لغة ناطقة. فيها تعبير واضح عن مدى الإحساس الإنساني لما حول الكائن. ـ فاللوحة شعر صامت ـ كما ذُكر. أي أنها تمنحنا حسّاً شعريا يوازي في معظم سماته ما يوحي به الكائن الآن من جمالية سحرية تضفي على الطبيعة جمالية فائضة وعميقة. وهذا لا يبدو غريبا على الفنان الذي انحدر من بيئة حفلت بمثل هذا الإبداع. إذ من المعروف أن الفنان البابلي عبر منحوتاته التي تتوازن وتتمثّل منحوتات حضارة وادي الرافدين، قد انعكست على النُصب والأختام الأسطوانية، التي تميّزت بالدقة والمخيّال البارع. فما يفعله تمثّلاً، هي الاستجابة إلى الموروث القديم. غير أن ما يُسجّل إليه هو توظيف إمكانياته الذاتية في صوغ الأشكال الجديدة، وبهذا اقترب من الإرث القديم في أنه تمكن من توظيف عناصر الطبيعة لخلق أشكاله. إن الفرادة الفنية التي يتحلى بها فن (عامر) هي قدرته على التلون بالصياغة لمثل هذه الخامات التي تبدو غير قابلة للتطويع. إن الشكل الذي يظهر عليه النُصب كما ذكرنا ـ هو الرأس ـ الموصول برقبة طويلة استكمالاً للإستقامة، ولعل فعل الفنان هنا موصول أيضاً في الكيفية التي يتعامل بها مع شكله هذا. فالصياغة تكاد تأخذ بأنامل الفنان وهو يبعث حياة جديدة في شكل جديد من خلال خلق الملامح التي تستجيب للأحاسيس الظاهرة والخفية للإنسان. لعل التعبير عن هذه التجربة في كون الفنان يحاول أن يترك نُصبه وأشكاله تتمرآى في بعضها، وحصراً في وجوه بعض. فالذي يُركز عليه الفنان هو التعبير الظاهر على الوجه، من خلال بلاغة التعبير الصامت الناطق مجازاً. إذ نلاحظ ما يلي :

ـ عين مغلقة، مفتوحة.

ـ أنف طويل وحاد الحواف يستكمل استطالة الشكل ـ الوجه ـ

ـ فم مفتوح.

ـ جبهة عريضة نسبيا.

هذه القسمات تتواصل مع الأشكال لتشكل لغة تعبير عن البنية السايكولوجية للأنموذج. فالأشكال التي تتمرآى يبعضها، تُحدد ملامح مشتركة، وأخرى متباينة. غير أنها تتفق على صورة الوجع الإنساني الذي يُعاني منه الإنسان الفرد، بإعتباره مسلوب الحرية ومصادَر الكينونة، ضمن واقع جائر ومضطرب. فالقلق الذي يظهر على القسمات دليل قاطع على عمق الألم الإنساني، ملخصاً حقبا تمثلت فيها الاضطرابات، وأنواع الجور الذي عانى منه الإنسان. فإنسان (عامر) يختزن وجعاً مّراً من الصعب اكتشاف حقيقته، وذلك في كونه مجسداً بأشكال عديدة تُحيل إلى سرديات متعددة، وذات مستويات من التعبير الذي عكس مديات الرعب والدهشة المحفوفة بالخوف. وهذا يتركز في الشكل الذي عليه هيئة الوجه. إن الناظر إلى الأشكال التي عليها الوجوه سيصل إلى نوع التخاطر الذي تتعامل من خلاله هذه الوجوه، وهي تبث وجعها، مستنفذة كل طاقتها على البث المتغيّر بتغيّر زاوية النظر للشكل. إن الجمالية التي وظف فيها الفنان جذوع النخيل والأشجار والحصى، لم تخف قلق الأشكال الظاهر على هيئاتها.

زخرفة اللّون وإيحاءاته

المتفحص للوحات الفنان (عايد ميران)، تستوقفه الكثير من الثيمات والتوظيفات، لعل مصداق هذا يكون متمركزاً في العلاقة التعبيرية بين اللون والمعنى، ثم الخط والمعنى. فهو يشتغل على مستويات تشير إلى بني فكرية خالصة، على الرغم من حيادية اللون في لوحاته وجماليته وإشراقاته المتمثلة في الزخرفة اللونية وتعاشق الحروف وعدّها رموزاً دالة على لغة تنطوي على إشارات تحقق معاني تعكس واقع يعيشه الفنان ويتمثله. فالحرف اقترن بالجدار كما هو عند الفنان (شاكر حسن آل سعيد) مثلا ، وهو بمثابة عودة إلى الرموز الأولى التي اتخذت من الحرف الأول علامة للتعبير عن الداخل. فالجدار شكّل مواجه للإنسان، وعلاقته معه تأخذ مناحي متعددة، فثمة جدران تتمثل فيها المعاني بحكم صيرورتها المكانية فجدار المحلة غير جدار السجن وجدار الطين غير جدار الطابوق أو الأسمنت وهكذا تجسد تعامل الفنان معها بإعتبارها ذاكرة. وعند الفنان تؤكد على النظرة الجدلية التي يمارس الفنان تعامله معها لتجسيد نظرته للكون وحركته والواقع وتداخلاته. إذ يعوض الفنان هنا عن صراع الواقع وفقدان جمالياته الأساسية بما يتوفر عليه من توجهات تتمركز في جماليات الفن وقدرته على إضفاء مسحة أخرى معاكسة. فالقبيح يصبح جميلا بفعل ريشة الفنان. وبالتالي يتم تخصيب المشهد الحياتي من بعد ما دمّرته الحروب. فالبهجة اللونية الظاهرة، والتناسق الهرموني والحيادية الواضحة بين الألوان، أهـّلَ اللوحة لأن تكون قادرة على بث المعاني. كذلك محاولة الفنان خلق تناغم في الخطوط، عكستها الحركة اللولبية التي تؤدي نمطا ونوعا من البث الموسيقي بما يخلقه الخط من ألفة مع اللون، وما يُحدثه التناغم الحاصل بين كل عناصر اللوحة لصالح الأداء الأمثل. ولعل الاستفادة من نفايات البيئة واحد من اهتمامات الفنان التي تؤكد على ميله لتجميل الحياة وخلق صيرورة جديدة لها من خلال مفردات مهملة. وأرى أن هذا يجسد نوعا من إضفاء نمط الفكر الذي يدفع الفنان لإستغلال مثل هذا النمط من التعبير لصالح الفن وعلاقته بالحياة. وإلى جانب الزخرف اللوني في تشكيل اللوحة نرى ثمة حيثيات فنية نابعة بتقديرنا من بني فكرية تجسد المضامين، ولكن بحيادية أيضا ، لا سيّما توافد مجموعة من التشكيلات والمُعينات لنص اللوحة، ومنها تشكّل البؤرة أو التبئير

الذي يسعى إلى تجميع المكونات في مركز واحد. وهذا ما عمد إليه في تشكيل الكُتل ذات النمط الدائري، كذلك الدائرة ذات المركز، والتي تؤكد على نوع من طبقات المعنى المراد التعبير عنه. وهو إيحاء يصل إليه المشاهد ـ المتلقي البصري ـ في استجابته للشكل، فالتبئير ـ المركز ـ يشتغل في معظم اللوحات بسبب من تشكلها أساسا من مجموعة طبقات، تُسهم في تشكّل المعنى من مجموع المعاني. ومن خلال هذا المسعى تبرز تشكيلات الزمن في عالم الفن، والذي جسده الفنان في مجموعة من الاستخدامات، لعل الرقمية والحروفية اثنتان منها. كذلك تشكيل سارد لوني وبصري في مركز اللوحة، وإن لم يظهر مباشرا على القماشة، فهو سارد خفي ومراقب مضمر يؤدي وظيفة كشف للمعاني، خاصة في تحويل خشونة الجدار إلى شكل يعبّر عن جمالية خالصة ومرونة يخلقها الاستواء الظاهر على الجدار المفترض الذي وزع مفردات المعنى، بحيث بدت مهيمنة على تلك الخشونة. فاللوحة تختزن راءِ ـ بصري ـ محتجز في الذاكرة الفنية، يتعامل بمرونة تفرضها اللوحة كنص للتعبير. ولعلّ عمارة الألوان وتوزيعاتها على هيئة معمار هندسي ساهمت في تجسيده جملة أشكال هندسية لها دلالاتها الرمزية كالمربع والمثلث وقوس الدائرة وأحيانا نصفها. فهي تشكيلات لها قدرة على عكس المبنى الفكري الذي يتضح حراكه الحيادي واضحا في تشكّل اللون والخط ودورهما الجمالي ـ كما أشرنا ـ كذلك ما أكدته جمالية الرمز الأسطوري الظاهر من خلال تشكّل الوجوه والعيون، وشكل السمكة وعلاقتها بالماء المتجسد في الشذري من الألوان، وهو دليل العطاء والخصب المستلهم من الحضارة القديمة. والفنان في هذا اعتمد وعيا مرّحلا جينيا ، ساهم في بلورة الصورة التي عليها الرموز الأولى في الحضارة العراقية وإمكانية الاستفادة منها على صعيد الإنتاج الفني. ومن الخصائص في أعمال الفنان (ميران) ؛ تشكيل الكتل المطعمة بالألوان، وهي كتل طينية في الأساس. تتعاشق مع الزخرفة التي عليها بعض اللوحات، والتي تشير إلى ما كان يعمله الفنان السومري وهو يزّين جدران المعبد. وقد تجسّد هذا في الكثير من اللوحات ذات الصبغة اللونية في معظم ما أنتجه عقل الإنسان القديم. لقد تعامل الفنان مع الظواهر التي يعيشها والمتضادات أيضا بروح حيادية وتمثّلات ذات صيغة تعبيرية عميقة وشفافة، انعكست من خلال شفافية اللون، وهي تنّم عن تشكّل روحي خالص، يرقى إلى الصوفية. فهو لم يؤكد على التضاد مثلا بما يناسبه من الألوان والخطوط، بقدر ما أضفى على تشكيلاته في هذا الشأن أيضا حيادية ومرونة واضحة بإستخدام الألوان

ذات البهجة الروحية، كذلك فعل مع المتماثلات والمتضادات. وأقترب أكثر في معظم صياغاته لمحتويات اللوحة العديدة من خلق نوع من التناغم الهارموني سواء في الخط أو اللون، فإنه أيضا عرّج على التشكيلات الإسلامية في صياغة المنمنمات والزخرفة والحروفية التي توحي بطقسية عالية في هارمونيتها عبر الألوان والخطوط الدالة التي تحكي وتعبّر عن تصورات ونظرات الفنان أو الإنسان في اللوحات. ولعل التهشيم في مفردات الواقع، عبّر عنه الفنان من خلال إعادة التركيب الجديد، وهذا ما أكدناه في استخدامه لنفايات البيئة وتشظيات الواقع، في محاولة لإعادة صياغتها من جديد. وذلك من خلال خلق ألفة بين الأجزاء المهشمة و خلق علاقات أخرى قادرة على إعادة الصورة المثلى للشكل الأكثر إشراقا للحياة.

يعمد الفنان (ميران) إلى توظيف الثيمات والأشكال للإرتقاء باللوحة، فالزخرفة وتزاحم الرموز والأشكال الهندسية وبهجة اللون هي نوع من المعينات في بلورة المعنى المراد التعبير عنه. فاللوحة ترتقي إلى النصب في تشكيلاتها، حيث تبدو عمارة اللوحة مكتملة من خلال تشكلها المعماري. فالفنان يُضيف من بنات خياله ما يجده أكثر قدرة على بلورة مثل هذا المنهج الفني، فهو مولع بتزاحم الألوان والإشارات والمنمنمات.

المرئيات والدلالات

نظرات

تعد التجمعات الفنية من خلال تشكيلها، نوعا من الحراك الذي يُغني الجانب التطبيقي من خلال الأطروحات المعرفية ونقل التجربة الفنية وتبادلها. ولعل تشكيل (جماعة الفصول السبعة) في مدينة كربلاء من خلال إقامة معرضها الأول في نهاية أيار من عام ٢٠٠٨ إشارة إلى تجربة فنية تحاورت من خلالها التوجهات والانتماءات والرؤى الفنية التي تسوق تجربتها الفنية بإتجاهات معرفية، ورؤى متباينة وأصيلة، ذات بُعدٍ معرفي بالبيئة والوظيفة الأساسية للفن، وقد تم ذلك دون إصدار بيانات تشير إلى توجهات نظرية بهذا الخصوص، إذ اكتفت الجماعة بعرض نشاطها الفني من خلال لوحات فنية احتوت التجربة الذاتية لكل فنان، وأعطت انطباعاً حرص الفنانون على عكس تجاربهم من خلالها. لذا كانت أطروحاتهم تتواءم مع بنية التعبير عن الرؤية المتجددة للفن والواقع. ولأن التوجهات عبّرت عن بنية وعي الضرورة، معرفيا وحضاريا ، اقتضى الأمر النظر إلى هذا التنوع في الطرح، من باب الأرضية التي اعتمدها الفنانون في أطروحاتهم. إن الإخلاص للواقع، ينبع من الإخلاص للرؤية. بمعنى تكون الموهبة هي القاسم المشترك للحكم على هذا العمل أو ذاك. وما اجتماع هذه النخبة من الفنانين، إلاّ دليل على وعي الضرورة. فقد كانت وستكون الأساليب محض قانون للتوجه والإنتاج الإبداعي، تتحكم فيه القدرة على التمسك بالقناعات، وما لاحظته في أعمالهم ـ التي قد لا تؤشر كامل تجربتهم بقدر ما تُشير ـ إلاّ أنها تشير إلى الخاصية الذاتية، لا سيّما أن المختارات كانت دليل ترسيم لعتبات التجربة افتراضا. إن اقتران عدد الفنانين المشاركين في المعرض، دال على إعطاء انفتاح مرحّل من القدسية المثيولوجية للعدد (٧) واقتران العدد بالفصول باعتبارها سبعة فصول بدلا من أربعة. وهذا مجاز له بالقصد الفني واعتبار الفنانين كالمجرات التي تدور في فلك فصول السنة، لأستكمال دورة التخصيب والنماء. وبهذا تكون اللوحات من خلال حراكها الذاتي قد سايرت تحولات البصريات التي كشفها لنا التعشيق بين التحارب المتباينة، إذ انفتح فضاء المشاركة على أفق أوسع من خلال النماذج، والتي تشير بشكل أو آخر على الالتزام بالمبدأ في الإنتاج الفني، كونه يسهم في كشف الواقعة،

عبر التوغل في جزئيات الواقع، والعمل على تفعيل غير المرئي من خلال المرئي ـ اللوحة ـ لذا نرى أن الاقتراب من الواقعة كان متقاربا ، على الرغم من اختلاف الأساليب. وإذا كان هذا التجمع، قد اكتسب أولويته المبدئية من الاقتراب من فصول أربعة، فإن المجاز دفع بالجماعة إلى عقد صلة مغايرة لمنطق الزمان، وذلك بإفتراض منطقة أكثر قدرة على التعبير عما وراء الفن، وذلك بإطلاق صفة لموصوف، هو عالم الفن، واعتبار مجرّات هذه الفصول المستحدثة أسلوبا لتأكيد التنوع، عبر تنوع الفصول أصلا.

الفنان صاحب أحمد

إن الرحلة الطيفية في ما عرض على الجدار، يسحبنا من ذاكرة الفنان (صاحب أحمد) بإتجاه نماذجه، ونسائه المتشحات بالسواد أو الرمادي المحايد. مؤشرا معاناة تلكم النسوة، وعلاقتهن بالمكان متمثلا في الحارة ـ المحلة ـ، مؤكدا مع أفراد جماعته تلك المتمثلات للواقع. ويبدو أن حزن النساء الطاغي على وجودهن في المكان يتذرع بما يشبه التمائم، وذلك باستخدام الفنان للحروفية، التي انعكس وجودها في لوحات أخر كموصدات حامية لما يداهم أولئك العراقيات، الحاملات لتاريخ من الأسى. والمؤشر على هذا هو اللون الرمادي الطاغي على اللوحات، بإعتباره يشير إلى نسق للحياة. فالنساء يبددن حزنهن، بمثل هذا التطلع إلى ما وراء الزمن، ولكن مع تواجد الاتصال بالمكان بإعتباره ذاكرة للنماذج التي تشغل قماش اللوحة، وذاكرة الفنان، وهو يحقق نظرته هذه.

الفنان عبد الحليم ياسر

فيما نمر على ما تعرضه لوحات الفنان (عبد الحليم ياسر) من أجساد مستسلمة لمصير قاهر، لا ينتشلها منه سوى تلك الأيقونات الرامزة، التي هي أقرب إلى التعويذات السومرية، الدالة على طقسية تمارسها نماذجه متوحدة مع ذاتها قبل توحدها مع العالم الذي تعيش داخله، لأنها أساسا في جدال مع هذا الواقع، الذي سبّب لها الانزواء، قد طال رغبتها في العيش بأمان. إن المفارقات في تجسيد ملامح الوجوه إنما تدل على طبيعة التشكل في البُنى والوعي إزاء المحيط كمكان وحدث، لذا فثمة ملامح تشي بوجدانية هذه النماذج، لا انغلاقها على ذاتها. وتبقى نماذجه ذات توجه لما وراء

المشهد اليومي، كأقرانهم في لوحات الفنانين. وأعتقد أن هذا مرده إلى النضج الفكري الذي يأخذ حركة الواقع بنظرة جدلية، محققة توازنا في الرؤية. فالفنان هنا يحاول عكس ما يدل على بنية القلق، تاركا جمالية الوجه والجسد، كتعبير عما يكمن وراء المشهد. وهذا يتجسد من خلال استكمال الجسد الذي يتمثل موقفا عبر وسائل وآليات طقسية مجسدة في الأكف والأشكال الهندسية، التي هي أجزاء من مشكّلات الوعي الشعبية. إن الفنان يستخدم الأشكال الهندسية، كتمائم، وبني ذاكراتية، تمكنت من أن تؤشر إلى سياق من السرد الذي كانت بنيته التقطيع الذي حصل على الأجساد، وما يحيطها. ولعل الرموز التي جسدت بنيتها داخل اللوحات، وذلك بتمثل ما في داخل البنيتين الذكورة والأنوثة، محاولة طرح هذه الأشكال بصورة متداخلة دالة على موقف محايد بين هذه الرموز والمرموز إليه، وذلك بتحويل الواقع إلى حلم يقظة. وهذه الرموز لها ما يحقق دلالاتها كالأبواب والشبابيك، بإعتبار الأبواب عتبات للدخول، والشبابيك منافذ للتطلعات والأمل. فثمة صعود أسطوري للجسد الأنثوي على اعتباره محققا للنماء والخصب، نظرات باتجاه السماء، أي نحو المطلق. يضاف إلى ذلك مجموع المقاطع التي تشي بتعدد الصور والمناحي، مرتبطة بمجموعة رموز محققة للخصب، كالسمكة والعين والكف والمثلث، والتي تكشف عن محتوى أسطوري خالص.

الفنان فاضل ضامد

نلمح تشكل نماذج الفنان(فاضل ضامد) في ممارستها لطقس استعادة مفردات الذاكرة. فنماذجه شديدة الصلة بصور الحيرة والاندهاش، المشوب بالخيبة المرة، بينما تترك تفاصيل ذاكرتها خلفها، تؤشرها تقاطعات الألوان والخطوط إزاء وجوه مكدودة، تاركة ثمة أبوابا ونوافذ، وهي دالات على الانفراج والتفاؤل على الرغم من كونها مغلقة منتظرة من يقوم بفعل فتحها. ونماذجه في اللوحة على تقارب من بعض، بل هي تلوذ في بعضها، محتمية من خطر تتوقعه، لقد حاول الفنان من خلال سرديته التشكيلية أن يترك اللون المضيء يعبّر عن طبيعة نظرة النماذج، فهي تتطلع متفحصة ومتهيبة مما يجري، وليس مما تركته خلفها. المحنة في حركة الزمن، الذي ينتهك المكان.

الفنان محمد جسوم

نرى الفنان (محمد جسوم) يفضي بتطلعات نموذجه ـ المرأة ـ وهي على هيئة تتخذ من كادر اللوحة مجالا حيويا للتعبير عن تطلعاتها. إذ أجد في نساء (جسوم) إمكانية

تلمس الأمل في أشد حالات الخراب. فالتطلع من وراء الأبواب سمة دالة على التفاؤل، والإيمان بالمستقبل. من هذا أرى أن نماذجه أكثر انفتاحا ، وأشد إصرارا على تحقيق الرؤيا. فنساءه متوحدات مع عالمهن، على الرغم من تعسفه عليهن. فنموذج المرأة ينقسم إلى تشكيل يغمر الأعلى منه الأسود المشوب بالأزرق، بينما يتوفر الوجه على إضاءة وافرة، فيما نرى الكف تتشبث بما يمثل الجدار والباب والنافذة، متطلعة إلى ما وراء المكان. وهو تحقيق لموقف ذاتي إزاء ما يجري. يضاف إلى ذلك الاستخدام للمثلث الذي هو رمز أسطوري ينهض فيه الحرف، الذي هو دال على تميمة أو أيقونة مثيولوجية.

الفنان فاضل طعمة

شكل الفنان سردية الخط واللون من خلال ذاكرته المسكونة بصورة المحلات الشعبية والأسواق. تلك الأمكنة التي ترتادها النساء، لأداء الوظيفة الحياتية التي وفرها لها البيت والتشكّل الأسري. فنماذجه تبدو على تشكل سردي دائم، حيث لم تؤشر اللوحة جمودا على حركة معينة، مما اقتضى استعارة مصطلح ـ السردية ـ من الأدب تعبيرا عن محتوى قصصي واضح المعالم. فألوانه لا تعرف التطرف، فهي حيادية صافية خالصة، وتقاطع الخطوط طولا وعرضا في اللوحة، يكشف عن تشكّل يميل إلى التكعيب، فعلى الرغم من واقعية النماذج والأماكن، لكن تمثلها كان على نحو مبدع، يثير ذاكرة الفرد، وهي تذكرنا بنساء الشيخلي الخيطية، لكن ما يفرقها هنا عن ذاكرة لوحة الشيخلي، هو ولع الفنان بالتفاصيل، وبروز الأشكال، فنساؤه يمارسن طقسهن اليومي في المحلة الشعبية والسوق، بينما عند الشيخلي، يشكلن كتل خيطية، متباعدة، وبعيدة عن كادر اللوحة الأمامي. إن الفنان يترك استخداماته الرمزية تطلق دلالاتها دون أن يجردها من واقعيتها، كما هي طقوس التقدمات التي كان يمارسها الرعايا في حضرة الآلهة، وهي بمجموعها تشمل الغلة الزراعية والغلة الرعوية والمائية.

الفنان ثائر كركوشي

تترشح من لوحاته رؤى تستنبت الشك من خلال التجريد واستخدام الرموز، وهي دليل على مشغولية الفنان الفكرية، التي اختار لها الأسلوب السريالي، منهجا للتعبير عن واقع معاش. فالماضي في ذاكرة الفنان، يستنهض مفرداته من حركة الواقع،

ومحاولة تجسيد جدلية محققة توازنا بين ما هو معاش وما هو موروث،حيث تتشكل الرؤى. وما اختيار الأسلوب هذا إلاّ دليل على إمكانية التعبير عن واقع ما بأساليب متنوعة، شريط أن تكون الموهبة ما يحرك مثل هذا التوجه. وقد حقق (كركوش) دخولا لأسلوب معقد بإقتدار، ذلك لأن تجريد الأشياء، ليس هدفا في التفكيك، ولكن الغرض منه كشف المحتوى، للتحضير لمستوى من التركيب. بمعنى أن التفكيك فكريا لواقع ما يتطلب، أول ما يتطلب، التسلح بالأسلوب الذي يضمن ذاتية المنهج. فالسريالية مدرسة تعتمد على الأساس الفكري الذي يسعى إلى التفكيك والنظر إلى ما وراء المشهد، وبالتالي السعي إلى خلق وشائج جديدة وبني تستكمل آلية المنقود من الواقع، وعكسه بشكل يثير جدلية القراءة البصرية. فالذي عمله الفنان هنا، هو الإبقاء على مكونات الفكرة مختارا أثرا يستكمل شكله الدال، محافظا على صلته بالأرض، والسماء، يستطيع المشاهد أن يؤوله بما يشاء، لكن هذا النصب او الأثر يقف عند جانبيه عمود حبل المشنقة الفاقد لصيرورته، وبقايا الصُرح الحضاري. مع إبقاء رموز النماء والخصب متمثلة في الفأس والقارب، وفي لوحة أخرى على القلم والحقيبة، يضاف إليها صفاء السماء وزرقتها. إن تجريدات الفنان ـ كما أراها ـ حافظت على قوة رسم الخط وتشكل اللون والظل، محافظا عبر هذه الاستخدامات على بنية الذاكرة التي هي السلاح الأمضى للدفاع عن الزمان والمكان.

الفنان عصام عبد الإله

إن أسلوب الفنان هو أقرب إلى الزخرفي، وهو خير ما يذكرنا بأسلوب الفنان السوداني (عبد القادر البخيت) والفنان (صدر الدين أمين). على الرغم من تباعد الفنانين الثلاثة عن بعضهم البعض. لذا سيكون الربط هنا هو المبدأ الفني القائل بتقارب الرؤى وتباعد الأمكنة. فقد كشفت لوحاته عن موجودات في ذاكرة اللوحة، جسّدت أحلام الطفولة والنظرة البريئة أو الخام للحياة دون أن تشوبها إشكالات الواقع، وجريان الأزمنة، وما تتركه من ندوب على وجهها. هذه المتشكلات المنمنمة، والخطوط المتعامدة والأفقية، تشير إلى ما وراء الشكل. إن الاقتراب من عالم الطفل وذهنيته أمر عسير للغاية، أي أن الموهبة قادرة على إنتاج ما هو معبّر حقيقي عن رؤاها وتطلعاتها.

إن فحص محتوى اللوحات يكشف عن عوالم متباينة في الاتجاه، ومتقاربة بالهدف،

في كونها جميعا تحتوي وتعالج مكون اجتماعي، يعالج التاريخ الفردي والجمعي، من خلال اختيار زاوية نظر فنية، يستطيع من خلالها أن يشي ببراءة النظرة والمكون الجدلي لعلاقة المفردات بحركة الواقع، وهوقد زاوج بين عالمين، لا تفصل بينهما سوى درجة الوعي، فالفنان يستعير نظرة البراءة لتشكيل الرؤية عند الطفل، هذه الزاوية المليئة بالأحلام وأطيافها، حيث استطاع أن يوظفها كمنظور، عكس من خلالها البراءة، والبدائية في الحياة، ثم تأكيد مباهجها وديمومتها من خلال كرنفالات الألوان وتداخلها في اللوحة كزخرفة فائقة الجمال.لقد قدم الفنانون السبعة رؤاهم للحاضر، والماضي، متطلعين إلى المستقبل برؤى متباينة، لكنها مكللة بالتفاؤل والسعي لاختيار الأساليب والعمل على مجاورتها من باب التوافق في عكس التجربة.

سردية المخيال الفني

لاشك أن العلاقة بين الواقع والخيال تتحكم فيها القدرة على توسيع الرؤية للحالات الإنسانية والمشاهد البصرية. وهذا كله مرهون بالمعرفة وإن كانت فطرية، لكنها تبقى معرفة متمكنة من شحذ مستويات من التخييل. الأمر الذي يحول المشاهدة إلى نوع من إقامة العلاقات الجديدة بين الأشياء. ففي اللوحة التشكيلية ثمة روابط متينة بين ما هو موجود أمام العين، وبين ما هو مصوَر عبر الملكة الفنية التي لها رؤيتها وإمكانيتها على تخيّل الأشياء. فالمشهد لايمكن عكسه على القماشة كما لو كانت الفرشاة والألوان والخطوط تلعب دور (الفوتو). فحتى الرؤية الانطباعية للمشهد تتمسك برؤية الفنان وهو يراقب المشاهد، مما يخلق لديه تصوراً يتجاوب مع مداخلاته الذاتية المخبأة. من هذا نرى أن الاستعانة بالمخيّال أمر يتطلب مهارة ترفدها المعرفة والأسس البيئية التي تُسهم في انتاج الإبداع. لذا فلوحات الفنان (إبراهيم حسين) لا يمكن ملاحظتها بمعزل عن مثل هذه المصادر المعرفية. وأولى هذه المعارف تبرز في كونه يتعامل مع المناهج والطرق المختلفة في تنفيذ لوحته، على الرغم من اختصاصه في فن الكرافيك. لكنه يدخل من باب التجريب من أبواب كل المناهج. غير أنه بهذا التعامل يتداول اسلوب الكشف عن موهبته، ثم يعمد إلى ذلك لكشف إمكانيته الإبداعية في التعامل، كذلك لكي يُرصّن اختصاصه ورؤيته المتغيرة والمرنة في علاقاتها مع الظواهر والمشاهد. وهذا ما يترشح من خلال ما عكسه في لوحاته، وتعامله مع الألوان والخطوط والمنحنيات والرموز جميعها بروح الحياد، وبتأثيرات البيئة التي نشأ فيها، وهي بيئة الريف، حيث طغى على نظرته الحياد في رصد ظواهر الحياة، والكيفية التي تتم فيها العلاقة على مستوى البراءة التي لا تتخلى عن أخلاقية النظرة. إن الصفاء الذي تخلقه البيئة، يترك أثره على طريقة التعامل، كذلك تُحيل الانبهار بموجودات المدينة إلى مستوى الانبهار الموقر، في كونه لا يرصد سوى العلاقة القائمة على أسس البيئة الأم، فلا يجد في تجدد البيئة سوى الجمالية، وإن تعامل معها بروح صادمة فأنه يحيّدها ولا يعكس إشارات تثير نوعا من الريبة والتخوف ومن ثم التحوط. فقط نجده ينحاز إلى الخطوط ذات المسار الأفقي والعمودي المنسابة بهدوء بعيدا عن الخرق. كذلك الألوان المحايدة، سيّما ذات البُعد التخصيبي كالأصفر والأخضر والأطياف الوردية، أو مشتقات الأحمر

الهادئة، والتي تدل بطبيعة الحال على أطياف الأزمنة والأمكنة في البيئة التي ترعرع في حاضنتها. وهذا ما يُقرب اللوحة من شعرية التعامل الذي يعكس رقة المشاعر ورهافتها.

إن التعامل مع المشاهد من خلال كل المناهج والرؤى الفنية دليل على التجريب من جهة، ومن جهة أخرى استدراج الموهبة في تشكيل معمارها الفني. ففي اللوحات ثمة موضوعات ثرية موزعة على اصطفافات في العرض. حيث تبرز من خلالها إشارات متعددة هي أقرب إلى التجريد، متمثَلة في الخطوط ذات السهام الصاعدة والنازلة، مجسدة رموز الخصب والنماء التي هي من متعلقات البيئة أيضا ، فالنازل هو المطر، حيث الأرض والإرواء، والصاعد هو النماء المخصَب من رحم الأرض. ولعل هذا يعكس ذات الفنان الهادئة والمشوبة بصفاء الرؤية. إذ من المتعذر أن نجد من بين لوحاته ما يُشير إلى الارتباك وعدم الانتظام. فقط ثمة صفاء في الرؤية، تتآخى فيها الأحلام المؤجلة والمتحققة. وهذا دليل على وضوح نظرة الفنان إلى الحياة، ومن ثم إبعاد حالة القلق التي قد تشوب الرؤية لديه. فالذاكرة المنعكسة مفرداتها في لوحاته خير مرجعية له في تنفيذ لوحاته. وهذا منعكس من خلال توزع الألوان الطيفية التي تُشير إلى نقاء مفردات الذاكرة، وحيوتها البكر. فمثلا في تجسيد الطفولة حاول أن يمنح الجسد تشكيلات لونية تقرّبه من شخصية (البليادشو) الذي يُبهر الطفولة ويساعد على عكس استقرارها دون التغاقل عن عكس أحلامها، ولكن بحيادية أيضا.

أما بصدد الخطوط النازلة والصاعدة والأفقية، فأنه استفاد من الهيئة التي عليها القصب والبردي، مما دفعه إلى تشكيل ثيمات دالة على جرّاء تواجدها على هيئات مختلفة في اللوحة وتعامل معها على أنها ـ فيكرات ـ مركزية، دون الإخلال بدلالة تعامدها أو استقامتها الإخصابية. هذه الخطوط اللونية وجدت لها تعاشقاعلى القماشة يحكمها الهارموني الذي تتوفر عليه نتاجات الذهنية الشعبية وهي تُنتج الفُرش والبُسط والأغطية. لذا نجد أنه وهو ينفذ اللوحة وبهذه الآلية، لا تغيب عن ذهنه صورة الفلكلور الذي يُشكّل كرنفالا لونيا وهو يطبع سطح المنتَج. وأرى أن هذا متأت أيضا من تأثيرات بيئية خالصة. وسيبقى الفنان (إبراهيم) غير بعيد عن مصادر معرفته هذه، فيما أجده يحاول تطويرها من خلال الكيفية التي يتعامل بها مع مثل هذه الثوابت البيئية المتحركة. وهذا ما تدل عليه لوحاته، سواء كانت المائية أو

الكرافيك، أو لوحاته الأخرى ذات المضامين والرؤى المتغيرة، والمغتنية بمفردات البيئة. إن الاهتمام بصورة التعامد الذي هو بمثابة ظلال صورة البردي والقصب، دليل على البحث عما يُخصّب اللوحة ومن ثم الحياة. لأن هذه الرموز البيئية حضيت بإهتمام الفنانين على مرّ العصور، لا سيّما الجداريات السومرية وما كان تسرده بلغة فنية، مشيرة إلى طقوس الزراعة وتقديم النذور والتقدمات إلى الآلهة. ثم ما كانت تُسجله لوقائع الحروب والدفاع عن الأرض. لقد كان الفنان آنذاك ينطلق من مفردة البيئة لكي يُحقق قصديته في التدوين الخطي للواقعة. وهذا ما نلاحظه على لوحات الفنان، في كونها توفر مساحة من براءة التعامل، وتوسيع النظرة على الرغم من تواجده في المدينة. وأعتقد أنه ينظر إلى المدينة التي يقطن فيها على أنها قرية صغيرة وسعت من امكانياتها فقط، وأبقت رموز المكان الريفي، وضمنها الطقسية والشعائر الدينية متمثلة في الهلال والدائرة والأقواس. وهي نوع من الاستجابة إلى الرؤية الجديدة المرتبطة بحاضنة الرؤية الأولى في البيئة الأم للفنان. إن الطقسية هي علامة بارزة في لوحات الفنان، وهي منعكسة ليس من خلال الحركات والمثابات السلوكية، بقدر ما تُشير إليها الألوان والخطوط وانسيابها بعفوية واضحة. لكنها تضمر دلالاتها، خاصة الفلسفية منها. وهذا أيضا يتضح من روح التعاشق اللوني الذي يُشير إلى الرؤية الصوفية التي تولي اهتماما للألوان الطيفية والمشرقة ذات الإيقاع النفسي والروحي. والفنان مولع كما يبدو في لوحاته بما يُحقق مثل هذه الرؤى. والذي يُشير إلى هذا ؛ هي البنية التي تستند عليها اللوحة، وأخص بالذكر منها السردية التي هي إستعارة ليس من الأدب فحسب بل من منبعها الأساس المتمثل في حركة الوجود والحيوات وتغيّر الأمكنة والأزمنة الذي أثّر حراكهما على ذات الفنان مختزنا مثل هذه الصور التي عليها الظواهر الشاخصة في الحياة، مما جعلها مادة انعكست على لوحاته بحيادية وجمال كما ذكرنا. فالسرد يعني هنا اختيار مسار متحرك لحيوات اللوحة التي تشهد تعاشقا بين الألوان والخطوط. وهذا التعاشق المتمثل في التقاطع والمواءمة خلق نوعا من الانسجام الدلالي الذي أسفرت عنه اللوحات. كما هي دلالات الخصب والنماء الذي حدد نظرته البكر للحياة، ولم يستطع مغادرتها قط.

في بعض اللوحات يتجسد المركز فيها ـ الفِكر ـ على شكل مربع أو مستطيل أو دائري، وهذه الأشكال الهندسية تتخذ من هيئتها أبوابا تضمر وراءها محتوى، تُشير إليه مجموع العلامات والإشارات،خاصة الحروفية منها، وحركة تقاطع الأقواس. هذه

السردية تعني حيوية الماوراء بدلالة القبلية المجسدة على سطح اللوحة. هذه السردية هي التي تُشير إلى ما خفي من مضامين. وبذلك تشكّلَ من خلال اللوحة نظاما أسطوريا حرّك الوحدات النصّية في اللوحة المتمثلة بالألوان والخطوط، وبما احتوته من أشكال لرموز أسطورية كالهلال والقوس والمثلث الأنثوي، والدائرة والأشكال الهندسية ألأخرى، يضاف إليها عرفانية الحروفية ودلالاتها الصوفية، والتي نمّت عن نقاء الذات المبدعة وهي بصدد التعامل مع مفردات بدائية، تُشير إلى بيئة ريفية اشتّقت من طيفها الألوان، وسُطرت من خطوطها المتمثلة بالشجر والنخيل والقصب والبردي مساراتها، لتكون علامات وإشارات إلى منظومات أسطورية دالة على الخصب والنماء. لعل اللوحات التي احتوت مثل هذه الرموز كانت أكثر قربا من اللون الأصفر المحايد، والمشوب والمؤطر بالأخضر الفاتح. وبهذا انفتح أفق اللوحة على دلالات واسعة، تُبشّر بالرؤية الصافية إلى المستقبل. فالفنان يرسم تحت وقع الهارموني البيئي المكتسب عبر تاريخ طويل من العيش، والمختزن في ذاكرة معطاء، عكست مفرداتها على سطح اللوحة. بينما نجد ذلك التناغم في مائيات الفنان وحيادية ألوانها، فليس ثمة سوى اللون المحايد، مبتعدا عن اللون المنسكب بحدة، والذي ينّم عن قلق واضطراب نفسي. يمكن من هذا اعتبار الأيقونات الواردة في اللوحات، بمثابة رموز تؤكد استقرار ذات الفنان، سواء في عطائه بشكل عام، أو في تعامله مع آليات تنفيذ اللوحة. وبهذا كان هذا دليل على حيوية هذه الرموز ودلالاتها الزمانية والمكانية. إن مقتنيات البيئة تكشف طيفها على أنها النواة التي يرتكز عليها نتاج الفنان، بسبب حيوية تلك الرموز المكتسبة وخلق نوع من التوائم الذي تخلقه الضرورة الفنية من جهة، ومن جهة أخرى، هي دالة على التكيّف في العطاء والتنفيذ. وهذا ما خلق تجديدا على أعمال الفنان بسبب المرونة في التنفيذ، والشاعرية التي تتحلى بها ذاته، مما خلق انسجاما وحيوية بين كل الرموز والعلامات والأيقونات المرّحلة والمنبثقة من البيئة.

تأثيرات البيئة

لاشك أن العلاقة بين مفردات الطبيعة والحياة اليومية، تحكمها سردية تُحدد متغيراتها وتأثيراتها على الإنسان، بما تُثيره من أحاسيس ومشاهر، سواء من البهجة أو الحزن. فهي ذات تأثير سايكولوجي له فعالية إقامة نوع من الانطباع والبنية النفسية. وهذا يؤثر بطبيعة الحال على العلاقات الاجتماعية داخل هذه البيئة أو تلك. من هذا نرى أن محاكاة الطبيعة ؛ هو نوع من تقصّي هذا الانطباع الذي يتسقط ما هو مؤثر في الطبيعة وفي أشد حالاتها وتقلباتها. لذا نرى ثمة ميل ونزوع إلى الطبيعة عند الفنان، لا لشيء، سوى كونه يراها تُشكّل مركز الصراع في الحياة، والموجه لتشكيل نمط من الوجود المستقر أو المضطرب. وهذا النزوع هو أيضا يؤشر حالة البحث عن الملاذ المخلّص من قوة الضغط الحاصل على الإنسان جرّاء تعقّد الحياة، والعمل على استشراف براءة الحياة، بإعتبارها الملاذ الأكثر طمأنينة واستقرارا. والفنان (صباح محيي الدين مصطفى) يتميز فنه بمثل هذا النزوع، لا سيّما إذا أخذنا بنظر الاعتبار نشأة ووجود الفنان وسط بيئة مؤثرة، تميّزت بكل عوامل الخصب، حيث طغى على كلا البيئتين ؛ الحضرية ـ المدينة ـ والريف طابع الأجواء والنكهة الخاصة بالطبيعة. فالبيئة الزراعية تخلق مقومات التأثير الجمالي على واقع المدن وتثري مشهدها،وتؤسس مبنا نفسياً واجتماعياً معينا، كما هو تأثير الجبل والسهل والصحراء والريف الغني بمظاهره المخصبة كالأشجار والنخيل. هذا التأثير يعكسه الفنان للدلالة على براءة الحياة وعذريتها. من هذا نرى أن تعلق الفنان بالطبيعة هو نوع من النزوع إلى الحرية عبر البراءة والبدئية الزاخرة بعوامل الخصب للحياة. إذ نلحظ على لوحات الفنان (صباح) مثل هذا النزوع الذي تتحكم فيه خاصّيات متغيرة، دالة على رؤى الفنان في رصده لعناصر وجلال الطبيعة. فنظرته محددة أساسا بالرومانسية ذات الاستشراف المستقبلي، أو ما نحدده بالتفاؤل والشعور بالبهجة، وهو يتقصّى ظواهر ممارسة الإنسان الحياة ضمن أجواء الطبيعة. فهو نادرا ما ينحو إلى عكس حالات تتبدل فيها صفة الطبيعة وتقلباتها. فهي في كل حالاتها طبيعة محايدة، تتوفر على عناصر الألفة بينها وبين الإنسان. من هذا يكون النزع إليها هو نوع من ممارسة الطقسية اليومية التي تبحث عن ملاذها. وهي استجابة سايكولوجية تتجسد عند الفنان في لوحاته من

خلال اعتنائه باللون وتآلفه مع بقية الأطياف التي تعكس طبيعة الحياة هذه، لا سيّما ولعه بالأنهار إلى حد يسوقنا إلى جدلية الوجود المرتبط بمجرى الماء، وكأنه يعود بنا إلى تشكيلات الوجود الأول، مجسدا مؤثرات وقدسية مياه الأنهار في الكتب السماوية. وتحديدا في ما ذُكر في القرآن الكريم : "وجعلنا من الماء كل شيء حي ". فللفنان ولع شديد بالأنهار وحركتها، إلى درجة يؤشر من خلالها الطبيعة التي تخلقها الأنهار في جريانها بما حولها. الأمر الذي نتوفر عبره على تأثير الأنهار حتى في غياب صورتها عن سطح اللوحة، مكتفياً بما تفرزه من مظاهر مخصبة، يكون للون أثره في تجسيد حيوية الطبيعة التي هي رد فعل ايجابي لوجود المياه. هذا الولع يقود الفنان مركزيا إلى الذاكرة التي تختزن صور الحياة، وشدة التفاعل معها بروح متفائلة. والفنان يحاول أن يقترب من الفوتوغراف، ليس من باب الحرفية، بقدر ما نواجهه الآن من ردم الجدار الفاصل بين الرسم والفوتو، بين الريشة والكامرة، بين الرؤيتين لتتوحدا معاً في بؤرة الفن. فالفنان الفوتغرافي الآن شديد العناية في تشديد رؤية عدسته بالتفاصيل غير المنظور إليها مباشرة من خلال الرؤية الفنية، فالفنان فى هذا الضرب من الفعل الفني يعكس الجوّاني أو الانطباع الذي عليه نظرة الفنان للمشهد. وبطريقة التقنية الفنية يقترب من عكس التفاصيل الخفية التي لا تراها العين من خلال ايجاد نوع من جدلية الوجود بين المشاهَد والمشاهِد. هذا المنطقة التي هي أيضا تُلقي العناية عند الفنان التشكيلي عبرر تقصّي علاقة الخطوط والألوان التي تُجسد الطبيعة. إذاً نرى من خلال هذه الرؤيى للوحات الفنان (صباح) خاصية التدخل في صياغة المشهد الواقعي الذي ينطوي على ممارسة الحياة بتلقائية، هي تلقائية الوجود في البيئة الريفية والشعبية التي هي مثار اهتمام الفنان. ولعل مجموع الخصائص التي أتت عليها لوحات الفنان المولع بالطبيعة تتجسد خصائص نجملها في ما يلي:

١ـ التوازن والتوازي في المشهد، حيث نجده يؤثر حالة منح الطبيعة صورة استقبال الإنسان، مجسدة بالطمأنينة. هذا التوازن يقود بطبيعة الحال إلى نوع من الموازنة بين المفردات التي عليها الطبيعة أولا وتوازي أجزاءها ثانيا ، بما يخلق نوعا من الوشائج التي تُشير إلى بهجة الحياة وبراءتها.

٢ ـ استقرار الحياة التي تُجسدها اللوحة. وهذا يتم من اختيار المشاهد

التي تعكس ممارسة الإنسان لطقوسه على مشارفها كالأنهار والأزقة والأرض في مواسم الحصاد.

٣ـ البراءة التي عليها الحياة في المشهد الفني. وهي أيضاً تعكس العفوية والتلقائية غير المشوبة.

هذه الخاصيات وغيرها تركت تأثيرها على المشاهد التي جسدتها اللوحات. إن الاستجابة للذاكرة، يعني التجاوب مع الحياة. والذاكرة التي نعنيها هنا على كل المستويات الزمانية والمكانية. لعل ذاكرة قريبة لإحساس الفنان تكون هي المادة المراد التعبير عنها. بمعنى أنه يحاول أن يُعطي وظيفة للفن باعتباره وثيقة ذاكراتية قادرة على تسجيل مفردات الحياة. وهي خاصية الفنانين الانطباعيين الذين يتجاوبون مع الواقع بشعرية واضحة. فليست وظيفة الفن ـ كما يرون ـ هو تسجيل المشهد فحسب، بقدر ما تكونرؤيته رؤية فنية خالصة. بمعنى كما تراه ذات الفنان لا كما تراه ذات الواقع. لذا نجد أن لوحات الفنانين الانطباعيين قد بقت خالدة على الرغم من تقادم الزمن.

إن ما يصبو إليه الفنان (صباح) هو تجريد الواقع من حرفيته، بمعنى نزع السكونية التي قد تسم اللوحة. وذلك بإضفاء حركة وحيوية للمشهد، بحيث يترك انطباعا لحيوية الحياة. وهذا هو ما نعنيه بالذاكرة كمستودع تؤمن فيه طبيعة الحياة عبر التقادم الزمني ومتغيّر المكان. فالذاكرة هنا تشتغل على نبوءة ظاهرة الإزالة لخصائص المكان بفعل التدمير جرّاء الحروب او المتغير الحضاري والعمراني. الأمر الذي يكون لهذا التدوين مكانته ضمن الكيفيات التي تأتي عليها المدونات. فالتدوين بالصورة، هي أبلغ المدونات التي تحتاج إليها بقية المدونات الخطية، لا سيّما ما يفعله الرسم والفوتو، اللذان يعكسان واقع الحياة في ما مضى ببلاغة ثرية، مكللة برؤى فنية. من هذا نتوفر من خلال مشاهدتنا للوحات الفنان على مجموعة رؤى موزعة على حركة الحياة، مُسجلة مشاهد كانت قد غابت عن الوجود. وهنا تتجسد وظيفة النص، في كونه يُحيلك إلى منطقة مغادَرة، خاصة في لحظة انفعالية تتراكم من خلالها الأسباب الموجبة للعودة إلى الماضي. فإذا كان النص المكتوب يُحيل إلى وصف وتقريض لواقع معين يُثير الإحساس والمشاعر، فإن اللوحة تُعيد المشهد بكل خصائصه بالمرئي الذي يُثير أيضاً ما هو غير مرئي. لأن ذاكرة الإنسان تحتفظ بتفاصيل معينة، يُضفي عليها

الفنان عنصر الإثارة من خلال لوحته من جهة، ولأنها أي اللوحة تتضمن سردية من جهة أخرى. الأمر الذي يخلق معادلاً فنيا بين التلقي المرئي، وبين الحرث في اللامرئي. وأرى أن هذه الخاصية تتوفر في لوحات الفنان (صباح) وسواه من الفنانين. أو هي خاصية هذا النوع من الفن.

إن حركة الحيوات والإنسان وسط بيئة المحلة والزقاق، وتقارب الشناشيل المطلة من البيوت، والعطفات التي ترسمها الأزقة، ووجود الطقسية اليومية التي تشهدها المحلة بكل عنفوانها، هي المادة الأكثر بلاغة في لوحات الفنان. إن هذا التعامل يُشير إلى الأمانة الفنية التي تقترب أو تُعين الأمانة التاريخية والانثربولوجية في بحث الأصول والجذور لحياة على هذا النحو أو ذاك. إن مثل هذا السرديات الفنية هي استعارة ممكنة من الفنون الأخرى من أجل تجسيد خصائص الحياة. ومثل هذا تبرز علاقة الإنسان بالأنهار مثلا. فالفنان إنما يؤكد على جدلية المفهوم للنهر وعلاقته بالحياة كما ذكرنا، كذلك بالتلقائية التي عليها الحياة ضمن هذا الحيّز من الحياة. فالفنان يعكس مشاهد دالة على الكثير من الفعاليات التي تُجرى على ضفاف الأنهار. كما هي مجسدة لعلاقة الصبية بمياه النهر، أو تجمع الأُسر على ضفافه، مما يُشير إلى الطمأنينة الاجتماعية من جهة، وتلقائية الحياة من جهة أخرى. فالنهر من هذا المنطلق رافد يمكن الركون إليه بإعتباره دالاً على الكثير من الدلالات التي مركزها الخصب والنماء وما توحي به حالة الجريان، كذلك نشوء المدن حول ضفافه كما هي في مجتمعات سومر وأكد. وهو ما تؤكده المقولة الفلسفية كوننا.. لا ندخل إلى النهر مرتين.. لذا فإن التأكيد على الأنهار يعني التأكيد على ديمومة الحياة وبراءة مسيرتها. فالنهر حين يمر على المكان يُضفي عليه من حيويته، ويترك رموزه شاخصة على ضفتيه وعمقه. لذا تكون الطقوس التي تُقام على ضفاف الأنهار هي العاكسة لجمال الحياة، وهي طقوس أسطورية ومثيولوجية واجتماعية، شهدتها الفعاليات الاجتماعية عند كل الشعوب والأقوام. ولعل أهم الطقوس هي التعامل مع النهر ـ كما جسده الفنان ـ على أنه مصدر للحياة من خلال ممارسة صيد السمك من قاعه. إن هذه الفعالية بالرغم من خاصيتها الاقتصادية، إلا أنها ذات بُعد اجتماعي ونفسي في كونها إثبات على ديمومة الحياة من خلال توالد تلك الحيوات وتجدد وجودها في قاع النهر. فهو حافظ للحكايات، وملهم للأدباء والفلاسفة والفنانين.

إن لوحات الفنان (صباح) تنحو إلى هذا المنحى في رصد تفاصيل الحياة من جهة، وتدوينها فنيا من جهة أخرى، وإثارة ما علق في الذاكرة الفردية والجمعية وتجسيدها وتدوينها أيضا. لذا نراه أكثر أمانة في التعامل مع الحياة المدينية والبيئة الريفية، رائده تجميل الحياة بشكل عام وإبقاء خاصية المكان بكل حيويتها من خلال اللوحة.

انتهاك الجسد

الملاحظ للوحات الفنان (صالح النجّار) يدرك مباشرة طبيعة اشتغالاته تلك التي وظفت الجسد جاعلاً منه مركزاً يُعبّر من خلاله عما يعانيه الجنس البشري تحت وطأة الاستغلال والانتهاك. فأجساد (النجّار) تبدو من خلال لوحاته منتهكة، ومستلبة، إلاّ أنها صور لا تستسلم بسهولة. فهي في صراع مع الوجود، محاولة منها لتحقيق صيرورتها. وفي هذا يتواصل الفنان في دراسة الجسد كي يُظهر من تشكله عنواناً جديداً للصمود والتواصل في الوجود. إن الاستعانة بالرموز والأشكال الفنية خاصة المقاطع، هي الوسيلة التي من خلالها يتم تشكيل البنية السردية لهذا الجسد، في إظهار خفاياه. إن الأجساد هنا تبدو على شكل خيطي يستكمل مسيرته من تشكيل صورة للجسد، سواء كان ذكوريا أو أنثوياً. فهو غير معني بتفاصيل الجسد، بقدر ما يعنيه الشكل الذي يُعبّر من خلاله عن الظواهر. فالمقاطع في اللوحة تسرد بانوراما واسعة تشكّل حلقتها المركزية من مجموع الحلقات التي تمثلها المقاطع. ويبدو إن لون الحرق والكي هو الغالب على تنفيذ اللوحات التي تبدو كمنحوتات جرى عليها الحرق والكي، فظهرت بهيئة يتداخل فيها اللون الداكن مع الفاتح المشتق.

لعل هذا النوع من التنفيذ الفني يُشير إلى عكس بنية فكرية تستعرض الواقع المصاب بهذيان الاستغلال والتسلط والطغيان، والتارك لمجموعة من الانتهاكات لهذا الجسد. فالجسد موجود ضمن دائرة ضيقة يبحث من خلالها عن الخلاص، تاركاً الجسد عرضة للانتهاك والامتهان. ولا يجد الفنان مثل هذا الخلاص، إلاّ عبر ما يسترشد به من رموز قديمة في بعضها، وأخرى ذات علاقة بالطبيعة. بإعتبار أنها مُعينات على تحقيق الوجود، بل هي ملاذات روحية يتمسك بها الإنسان في أشد الظروف والمحن. إن الفنان (النجّار) يبحث عن حرية الإنسان وسط كون مضطرب، يحاول فيه تطويع الممكن لصالح تحقيق الوجود. لنجدهُ بهذا يُسطر ملحمته التي يمكن أن نوحدها في لوحة بانوراما تحكي قصة شعب منتهك وجوده. وفعلاً في واحدة من لوحاته يحاول أن يُنفّذ لوحة جامعة تحكي ملحمة على شكل بانوراما تحتشد فيها الرموز والحكايات، وهي تستعين بجزئيات لوحاته، حيث غلب عليها اللون الرمادي إلى جانب اللون الذي يوحي بالحرق. فبدت الأجزاء في اللوحة بمثابة مقاطع انفتحت على بعضها، وتدرجت ضمن

أزمنة وأمكنة هيولية خالصة. لكنها ذات جذر واقعي. إن الفنان من خلال هذه الخاصيات في أعماله قد أسس منهجاً ورؤية ذاتية، خلق منها طابعه المميّز. ولعل تدريباته في صياغة اللوحات أوصلته إلى صياغة متكاملة في هذه اللوحة، التي أطلق عليها أم اللوحات جميعاً. إنها تقترب كثيراً من اللوحات العظيمة والكبيرة فنياً من جداريات الكاترائيات ومزينات جدران الكنائس والأديرة. إذ يظهر على سطحها حشد من الرموز الدالة، والمفَكِكة لعقدة الانغلاق المفترض على الواقع. ولعل كسر الفنان لأطر المقاطع وانفتاحها على بعض، دليل فكري يؤدي إلى كشف طبيعة الصراع الذي أراد له في صفحاته ـ لوحاته ـ السابقة، من أجل السرد المباشر عبر بانوراما موحدة. فهي بانوراما تراجيدية، تحكي عن أزمنة وأمكنة يتباين أثر الفرشة واللون في مسارهما الذي يميل فيها الإيقاع إلى الانحناء وخلق الأقواس، اقترابا من حركة الموسيقى أو إيقاع الريح الخفيفة. هذا الفعل الفني دفع إلى إحضار الرموز الدالة على الانعتاق كالخيول. إنها جدارية تحكي ملحمة شعب.

إن لوحات الفنان بتكرارها للجسد كمادة معبّرة، لا يُلغي الابتكار، مبتعداً عما قد يضفيه التكرار الممل والذي يؤدي بطبيعة الحال إلى نوع من ترك الطابع المغاير للإبتكار وتجديد الدلالة. فالأجساد التي تتمثلها الخطوط مما يقرّبها من الأجساد الخيطية، يلعب الخط بحركته دوراً في تغيير التعبير الفني. إن فعل الخط في خلق مكونات لوحات الفنان، توحي وجود انتهاك مسلط على تلك الأجساد المعتقة لونياً. أما بشأن المقاطع التي تُشكّل اللوحة، فهي نوع من الذاكرة الفردية والجمعية. ثمة رموز لآلهة قديمة، أشكال تكشف طقس التقدمات التي يُبّرز من خلالها نوع الطاعة في تقديم النذور. إضافة إلى أجساد معذبة ومنتهكة مع مجموعة من تمائم وإشارات. إن هذا التعبير المتنوع يؤدي إلى مركزية في التعبير، لحظة جمع كل هذه المكونات في مكون واحد هو اللوحة.

إن الأجساد وهي تتداخل في ما بينها، بما يشبه رقصة الجسد جرّاء الألم، تبدو في حراك ونماء دائم ضمن مجموع اللوحات، أو في اللوحة الواحدة، مستعينة بالرموز التي تتبدى منها معاني ترفد المعنى العام. ومن هذه الرموز، الطير ودلالته على حالة الانعتاق والحرية في زمن تعاني النماذج من التسلط والمحو من الوجود. هذه التميمات تتباين تأثيراتها ودلالتها، لكن المركز في وجودها داخل الكادر يمنح اللوحة بُعداً

تفاؤلياً. والدليل على ذلك توفر الأجساد على نوع من الاتحاد متمثلاً بالعناق والتشابك الحاصل كرد فعل لما يحيط بالإنسان من تعسف وجور وامحاق. كما وأن ألأجساد الأنثوية تبدو وهي تنفرد بوجودها في اللوحة على هيبة وشموخ ورشاقة، دالّة على التحدي عبر العطاء الذي يمنحه جسد المرأة المخصبِ للحياة. بمعنى أن ما يملأ الحياة بالحراك والنماء، يبقى على حيويته وتواصله. في ما نلحظ في لوحات أخرى رموزاً ترفد رمز الطير والجسد الأنثوي، بالتوفر على رمز النخلة ذي العطاء الدائم والتعامد ـ الشموخ ـ الذي تتمثل الأجساد، ذكورية كانت أو أنثوية.

إن استخدام الوجوه كـ ـ أقنعة ـ في لوحات الفنان تُعبّر عن أوجه النشاط الإنساني السلبي، كذلك الانتظار الذي سار عليه السلوك البشري، سواء في إعطاء القيمة العليا للفعل البشري سلباً كان أو إيجابا. لذا نرى أن حشد الأشكال والمقاطع الكامنة فيها المعاني، استفاد منها الفنان لتشكيل بانوراما جسّدها مجموع اللوحات متحدة مع بعضها، مشكّلة رؤيته للواقع بكل مفاصلها. وهي في حقيقتها رؤى مشوبة بنظرات فلسفية، تُحدد نظرات الفنان للوجود الآني والتاريخ القريب والبعيد.

إن فلسفة الوجود تتطلب تعدد المديات التي من شأنها توسيع دائرة العلاقات الجدلية بين الأشياء والرموز والإشارات التي أكدت عليها الرموز الأسطورية ورموز الثقافة الشعبية المشبعة بتعدد الرؤى والنظرات، التي تستمري الأزمنة ومستوياتها، والأمكنة ومتغيرات خصائصها، من هذا نرى أن الفنان (صالح النجّار) قد استلهم كل هذا لصالح آلية التعبير ضمن سطح اللوحة. مؤكداً على حيوية النظر والفحص للأجزاء المكملة للكليات في اللوحة، لأنها أساسا نابعة من أصل حيوي.

نساء الفنان محمد جسوم

التطلع والترقب

تشكّل الذاكرة في لوحات الفنان (محمد جسوم) مركز الاشتغال في اللوحة. فهو إن وضع صورة المرأة على السطح، إنما محاولة منه لمعالجة مسألة أساسية تخص دورها في حراك الواقع. وهو بهذا يهتم ببنيات المرأة المتعددة ووضعها في الموضع المهم والحيوي، موقع لا إشكالية عليه. فهي ابنة البيئة والحي والزقاق، وتطلعها مبني على أساس تطلع الأخريات من الزوجات والأخوات والأمهات. بمعنى شكّلن نساءه مركزا يعكس الدور الذي تتبناه في الواقع، وهنا لابد من ذكر، إن الفنان يعالج صورتها بوقار بهي، ولا يعطي لمشهدها سوى الهيبة. وهذا واضح من رسمها على أجمل صورة، دون تفكيك قسماتها أو هيئتها. ولعل ما يرتبط بهذا الكيان خصائص الأمكنة، حيث تبدو النسوة متشبثات به. ويظهر هذا من خلال التشبث بدرفات الشبابيك، والأبواب كعلامات مؤدية إلى الأمكنة الآمنة، فهي دائما نصف خارجة عن المكان، متطلعة من خلال النافذة أو الباب الموارَب، مرتبطة بصورة المرأة السومرية في كل خصائصها، فهي أقرب إلى ابنة الأهوار في تفاصيل وجهها. وهذا ما يرجعها إلى أصولها الأولى. إن هذا التشكّل مبني ـ كما نرى ـ على بنية فكرية، تعتمد على راسب مثّلَ هذه الهيبة، وهو راسب قيّمي اجتماعي، محكوم بمجموعة القيّم والأعراف التي وجدت المرأة نفسها محاطة بمفرداتها، محافظة عليها، بقدر ما هي مدافعة عن وجودها. وما تطلعها سوى إعطاء القيمة تلك. فهي وإن بدت متذرعة بالأم والأخت والابنة، إلاّ أن استقلاليتها واضحة من خلال ما أضفاه الفنان من علامات عكست هيئتها ونضارة وجهها وصفائه. ولعل الجانب الأخلاقي يعطي مردوده في ذات الفنان، وهذا ظاهر من تحفظه على جسد المرأة، أخذه على أنها خطاب ثقافي دال على مجموعة حراكات كما هي عند الرجل، فجسدها بوقاره متوازن مع جسد الرجل بوقاره أيضا ، فعطاؤه لا يبتعد عن دوره أيضا. وهذا يوصلنا إلى أن ثمة مفهوم تطرحه اللوحة، بخطاب فني متوازن، ومنحاز للصورة التي يتوجب على الواقع النظر من خلالها إلى هذا الكائن. إن النظرة التي يوليها الفنان للمرأة متأتية من حاصل تحصيل اجتماعي فكري بيئي. وهذا التحفظ يداري صورتها كأم وأخت فاعلة في صنع الواقع. والمؤشر على أن أنه لا يضعها إلاّ في

حيّز التطلع، سواء كان لما هو آتي، أو ما هو كائن، أو هي تجسيد لحالة البحث عن الطارق في ظروف صعبة مرت بها المرأة ـ الأم وهي تنتظر أبناءها في ساحات الحروب، أو أنها انتظارات، لعبت الحروب دورا في خلقها. غير أن وجوه النساء تُجسَّد بشكل يوحي بالاعتداد الذاتي، وعدم التفريط بالأنوثة الكامنة في الجسد.

إن المرأة ليست محورا طارئاً في الفن، بقدر ما اهتم بها الفنانون، ومنهم (جواد سليم، إسماعيل الشيخلي، ونزيهة سليم) وغيرهم. إذ منهن وضعها ضمن كادر وظيفي له علاقة حصرا بالإنتاج والخصب والنماء. مسايرين بذلك ما أتت عليه المفاهيم القديمة وخاصة في حضارة وادي الرافدين. إذ نرى الفنان (محمد جسوم) هو الآخر يهتم بالمرأة من باب المفهوم وليس من باب العرض. وهذا واضح من خلال تناص صورتها مع صورة المرأة السومرية، ذات حشمة عربية، وحصرا هيبة ريفية. وهذا واضح من خلال البراءة المرتسمة على وجوه النساء والصبيات والصبية. فالفنان محايد في هذا المجال. وحياديته متأتية من طبيعة الألوان المستخدمة في اللوحة، التي هي في معظمها محايدة وذات بهجة، تتماشى مع طبيعة الأزياء الشعبية التي تميل نساء الريف إلى استخدامها. ولعل النساء في اللوحات وإن بدت صامتة، إلاّ أنها تجري حواراً عما يدور في الواقع، من خلال ترقب الأحداث وانتظار ما سوف يجري. فهنَّ كثيرات الترقب والحذر والخوف من الآتي، على الرغم من إخفاء هذا الخوف والحذر، حيث يبدين على حياد في النظرات. كل هذا مجسّد في العيون السومرية، وعلاقتها بالرموز من حيوات الطبيعة، كالطيور وعلاقتها بالفصول ومتغيرات الطبيعة والواقع. فالطير دال على الانعتاق والحرية التي تنتظرها النساء للخروج من المغلق ـ البيت ـ إذ تتداعى في أذهانهن الصور الماضية من خلال تقسيم اللوحة إلى مقاطع دالة على مفردات الذاكرة، بما تحتويه من صور حيوية وباعثة على الحياة.

لقد حاول الفنان، وهي يسرد حياة النساء اليومية أن يستخدم الرموز الأسطورية الدالة على صور مخبأة ضمن خزين التمني الذي يكبح جماحه الواقعي. فالمثلث ودلالاته في تشكيل الأزمنة، كذلك الأرقام الدالة على حساب الزمن. كل هذا تشكله اللوحة من بين بنياتها الّلامة لمكوناتها المعرفية. هذه المكونات تشتغل في محاور آخرى هي الأحلام، لا سيّما الأحلام المحبطة والمؤجلة، التي أنتجتها الحروب المتوالية. إذ نرى الفنان لا يعمد إلى المباشرة في التعبير، بقدر ما يعتمد سردية لونية وخطية،

مع المحافظة على الشكل العام للجسد الأنثوي، وحركة الحياة اليومية، خاصة وجود الأطفال وعلاقتهم مع الحيز المكاني ـ المحلة ـ وممارستهم للطقوس اليومية ببراءة متناهية لا تشوبها الأحداث المتردية. إن المحلة والأزقة الشعبية ما يميّز لوحات الفنان، إذ من الملاحظ أنه يحاول أن يُزيّن هذه الأماكن عبر الفن. فنجد الألوان المحايدة والهادئة وغير الحارّة، كذلك الخطوط المنسابة برشاقة مشكلة الأجساد وحركات الحيوات في الطبيعة. هذه المكونات ساعدت الفنان على توظيف الأجزاء التي تضفيها الألوان والخطوط، سواء على هيئات النساء أو الصبية والصبيات، أو على طبيعة الألوان التي عليها الأزياء، من بهجة قاهرة لظروف الحرب والخراب المتواصل.

لعلّ لوحة من كل اللوحات، نجد الفنان يُجسد من خلالها تأثيرات الحروب بألوان غير محايدة جسّدت الخراب. وهي صورة المدينة المحترقة والفانية، يتمثل في رأس التنين والاحتراق.

بينما نرى الفنان (محمد جسوم) يفضي بتطلعات نموذجه ـ المرأة ـ وهي على هيئة تتخذ من كادر اللوحة مجالا حيويا للتعبير عن تطلعاتها. إذ أجد في نساء (جسوم) إمكانية تلمس الأمل في أشد حالات الخراب. فالتطلع من وراء الأبواب سمة دالة على التفاؤل، والإيمان بالمستقبل. من هذا أرى أن نماذجه أكثر انفتاحا ، وأشد إصرارا على تحقيق الرؤيا. فنساؤه متوحدات مع عالمهن، على الرغم من تعسفه عليهن. أنموذج المرأة ينقسم إلى تشكيل يغمر الأعلى منه الأسود المشوب بالأزرق، بينما يظهر الوجه على إضاءة وافرة، فيما نرى الكف تتشبث بما يمثل الجدار والباب والنافذة، متطلعة إلى ما وراء المكان. وهو تحقيق لموقف إزاء ما يجري. يضاف إلى ذلك الاستخدام للمثلث الذي هو رمز أسطوري ينهض فيه الحرف، الذي هو دال على تميمة أو أيقونة مثيولوجية.

الذاكرة الجمعية

تحتمل الذاكرة بما تتوفر عليه من صور وتداعيات ؛ تحقيقات إنتاجية. ذلك لأنها ذات محتوى يشتغل على التوالي والتواتر والتوازي. فذاكرة الفنانة (فاتن الجميلي) الفردية، تختزن حشدا من الصور، سواء كانت متأتية من خلال التجربة أو المعرفة. لذا فهي تستقي مفرداتها من ذاكرة جمعية شاملة، تعينها على تحقيق رؤى متزنة ومحتشدة. إذ يلعب اللاوعي المنضبط بالرؤى دورا في تخليق الواقع داخل اللوحة. أو الواقع معبّر عنه بمجموعة صياغات فنية دالة على النظرة أو الانطباع الحاصل جرّاء الاقتراب من الحياة بكل إشكالاتها. ولعل ما يحصل ضمن عالم اللوحة، يدل على نوع الجدلية التي يعتمدها الذهن وهو يعكس نظرته للواقعة اليومية أو مجموع الوقائع. وبطبيعة الحال خضعت الفنانة لمجموعة مؤثرات، هي في الأساس متأتية من فعل الواقعة من خلال التجربة المحدودة بسبب موقع المرأة في حاضنة المجتمع. لذا نجدها كفنانة مصرّة على الإسهام في عكس الواقع من خلال اللجوء إلى الذاكرة المعرفية المطلقة لتكون خير عون لها في تنفيذ رؤاها ونظرتها للحياة. وهي بحق ذاكرة محتشدة تُحسن الفنانة تبويب مفرداتها في اللوحة، من خلال التوفر على الجدلية الحاصلة بين مكونات الصورة المنعكسة على شكل لوحة تشكيلية. إن غنى المخيلة عند الفنانة ساهم في بلورة مثل هذا التوجه في صياغة اللوحة. فالمخيال الذي تعتمده في كثير من الأحيان تدل على علاقات سردية، تُقيم نوعا من الصلة لتقوية الأواصر وخلق الانسجام الذي يعطي لكل التشكيلات في اللوحة ألفة التنفيذ. فاللاوعي يصبح وعيا ، لأنه غادر منطقته بإتجاه سطح اللوحة. وبذلك اكتسب شرعية التعبير عن مجموع الوقائع. فاللوحة هنا في مجال التنفيذ الفني الجمالي، تعتمد على تبئير مركزي. بمعنى ثمة مركز وهامش،لا ينفصلان عن بعضهما. بل ما نراه في مجمل اللوحات هو التمركز الذي يعتمد على المقتربات، معبّر عنه بشدة الإضاءة. فالمركز يبدو أكثر زحمة من المقترب، وبما يوحي في كون ـ الهامش ـ يشكّل المصدر الحيوي للمركز. وهو أيضا يتعامل معه تعاملا جدليا ، سواء على صعيد البُنى الفنية أو الموضوعية. ونقصد هنا الشكل والمعنى. وكلا الحقلين قد تم التعبير انطلاقاً منهما بتحشيد مجموعة من الرموز، هي في واقع الأمر تشكيلات رؤيوية خالصة، تعتمد على رموز شائعة ومبتكرة. وذلك

في خلق علاقات جديدة انزياحية من مجموع تلك الرموز المرحّلة من الحضارات القديمة والتي تتوفر على مجال حيوي في لوحات الفنانة. إن تشكيل مثل هذه العلاقات، يعتمد أساسا على نوع من وعي تلك الرموز وتحقيقاتها على صعيد الزمان والمكان، وبذلك يكون بمستطاع المنتج ـ بكسر التاء ـ وعي الضرورة في الانزياح والتركيب الجديد. وهذا ما حققته الفنانة وهي تتعامل مع الموروثات بتخليق جديد، ربما يجد طريقه أوسع في قابل الإنتاج الفني، حين تتحقق الضرورة وجدلية العلاقة تلك لصالح الإنتاج الفني.

ومن الملاحظ في أنساق اللوحات ثمة نوع من التعبير غير المباشر عن الأشياء، وحصرا في تشكيل الهيئة النسائية. فالفنانة تعتمد على التشكيل الخيطي، أسوة مع ما فعله الفنان الكبير (إسماعيل الشيخلي) في نسائه الخيطيّات. إذ تبدو نساء (فاتن) على هيئة انتظار وتطلع إلى المستقبل على عكس من نساء (الشيخلي) المزدحمات في الأسواق والتجمعات. ولدى الفنانة، نوع من التعبير عن واقع المرأة المستلبة، والباحثة عن وجودها وكينونتها في الهيئة الاجتماعية. فبالرغم من عدم الاهتمام بالتفاصيل للجسد الأنثوي، إلاّ أن المتحقق يتواءم مع المعنى المراد التعبير عنه وهو الانتظار. كما وأن الفنانة حاولت التعبير عن الكل من خلال الأجزاء في واحدة من لوحاتها، التي وضعت لها مركزا ومقتربا شكّل محيطاً للمركز. لقد أحتشد المركز بالرموز العديدة التي تعطي دلالات فكرية ومثيولوجية. ومنها الأهلّة والقباب والأهرامات والأبواب والشبابيك والشواهد التي اتخذت من الشكل الهندسي المتجاور كالمثلث والدائرة رموزاً تجادل بعضها، وتنّم عن محتوى الذاكرة وقدرة المخيلة على صياغة العلاقة بينها. فالأبواب دالات والشبابيك كذلك، وهي تتواءم مع نظرة المرأة الخيطية المتواجدة في فضاء واسع. إلاّ أن المتحقق في التعبير، ونعني فيه الانتظار هو مركز لكلا التعبيرين في اللوحات، لأنهما يقودان إلى نفس التوجه في التعبير. من الملاحظ أن هذه الأشكال المنوه عنها وهي تحتل مركز اللوحة، يقابلها المقترب المحتشد هو الآخر من الرموز القديمة، ومنها رموز الكتابة المسمارية والصورية، كذلك رمز المثلث الأنثوي الدال على الخصب والنماء، وهو مرحّل من رموز الحضارة القديمة من مجموع رموز الخصب. وهو تعبير عن حس أنثوي يركز على مركزية السلطة المعرفية للمرأة، فالمقترب ـ وكما ذكرنا ـ يضفي على المركز سماته، من خلال العلاقة الجدلية هذه بين ـ الهامش والمركز ـ المفترضين.

إن لوحات الفنان (فاتن الجميلي) ذات مشغوليات أبستمولوجية،تحاول من خلال هذا الحراك أن تحقق جدلية سلطة الأنوثة من خلال إستعارة الرموز الدالة على ذلك، لخلق نوع من الجدلية القائم على منطق الحوار من خلال اللون والخط والضوء والظل. كذلك من خلال تشكيل مستويات من التعبير لعل المركز والمقترب واحد من أهم ما اشتغلت عليه الفنانة في لوحاتها التي في متناول الدرس.

الجسد... وتشكيلات الوجود

لعل الجسد واحد من تمثلات جدلية الوجود، بإعتباره يمثل صيرورة كائنة منذ وجود الإنسان الأول، ومحاولاته في تحقيق ذاته. فأسطورة (آدم وحواء) في واحدة من تجلياتها، كان الجسد هو المعبّر عن مثل هذه العلاقة بين الجسد والوجود المادي من جهة، والجسد والوجود وما يماثله في الجسد الذكوري من جهة أخرى. لذا أنوجد نوع من الصراع في متن العلاقة بين الاثنين، لا من باب نوع الصراع الدال على تصفية الآخر، وإنما كان من باب تحقيق الذات. فالرجل يتمثل وجوده عبر تحققاته في مسايرة الوجود بإعتباره الحاضنة المركزية التي تنبني عليها الحياة، بينما الأنثى ترمي من وجودها إكثار النوع [نساؤكم حرث لكم] إذا ما نظرنا إليها من خاصية البايلوجي الذي يشكّل نوعها الممكن لتحقيق ما لا يستطيعه الذكر. لكن الوجود أساساً مرتكز على ثنائية التركيب والتحقيق. لذا فمحاولات (حواء) انبنت على مركزية تحقيق النوع. ولعل (آدم) أراد هذا أيضاً. لذا كانت الحكاية قد حققت الصيرورة بمعزل عن (آدم) كما يبدو من متن الحكاية، لكنها في حقيقة الأمر، كانت نوعاً من حلم الرجل ـ الإنسان ـ بصفته المستقبلية. ذلك لأن وجود الاثنين على صورة العلاقة الثنائية بمعزل عن الوجود المادي المرتبط مع المستقبل يبدو مستحيلاً ـ كما بدا لهما ـ من هذا نرى أن التحقق هذا كان منطلقاً ونابعاً من إرادة مشتركة. وما شجرة المعرفة إلاّ الدالة الأكثر عقلانية، لأنها تمثل العقل لكلا النموذجين. أي التحول من الغيبي في التفكير إلى العقل من أجله.

هذه النظرة تقودنا ـ كما نرى ـ إلى توفر كلا الجنسين على أنواع من المداورات المرافقة للوجود العام والخاص، ومنها تتجسد النظرات المختلفة للوجود، بسبب ارتباطها بماهيات ذات صفة ذاتية، فما للرجل، ليس بالضرورة للأنثى. بمعنى ظهر في سياق الوجود ما بعد النزول إلى الأرض كما تقول الحكاية نوع من الرغبة في تحقيق الذات، وليس الصراع المفتعل. أي انبثق ما يمكن الإشارة إليه على أنه نوع من الوجود أواللاوجود. وفي ذلك نجد أن صراع تحقيق الارادة الذاتية كان متحققاً، لا سيّما أثناء وجود صراع (قابيل وهابيل) وما بعده. فالذات بدأت تسعى لتحقيق وجودها من خلال التقدمات إلى الرب. وكانت الأنساق التي سارت عليها مثل هذه المتغيرات قد تباينت في شدتها وقسوتها وأسلوب مصادرتها لذات الآخر. ولعل ما لدينا من متون حكائية

وأسطورية تؤكد الكثير مما نحن نفترضه. ففي حكايات (ألف ليلة وليلة) نجد ثمة بلورة أكيدة لمثل هذا الصراع ـ السلمي للأنثى مقابل العنف للذكر ـ، فإذا ما نظرنا إلى أفعال (شهريار) لتوقفنا على نوع من تمثلات هذا العنف الذي فعّل ما عنديات الذكر التي انطوت على بنيات مركبة، كانت الخطيئة ذريعة لتفعيل بنياته الأخرى التي قادته إلى العنف المتمثل في التصفيات الجسدية للأناث. بمعنى تعطيل الوجود من خلال تصفية صيرورة التكاثر. بينما نرى في فعل الأنثى ذي تحقيقات تمثلت مركزية الوجود ضمن صيرورة ـ نكون أو لا نكون ـ بإختيار الأسلوب الأكثر سلمية وهو الحكي، أي الكلام ومن ثم اللغة، واعتبار الحوار مركز مهم في محو تضاد الذاتين. وفي أمثلة أخرى في متون متعددة، لعل علاقة الملك (جلجامش) بالإلهة (عشتار) واحد من مثل هذه التحققات، لكن المرمى إليه من ذات الأنثى هنا، هو الذات الإلهية التي تفرض وجودها لا لكونها أنثى ترمي تحقيق التوازن، بقدر ما استهدف موقفها من المكونات الذكورية لتحقيق سيطرة معينة قاهرة، وهو فعل كان ابتدأته مع الإله (تموزي الراعي) كما هو معروف في تاريخ الأساطير والملاحم. كذلك تذرعها للإله (آنو) في امتلاكها لأداة القهر ـ الثور السماوي ـ.

ما نريد أن نتوصل إليه من خلال هذا العرض المختصر ؛ هو إدراك النوع الذي خلقه الاشتباك بين إرادتين ؛ ذكورية وأنثوية. وهنا حصراً نحاول ربط ما سبق مع ما تثابر الأنثى على تحقيقه، ليس من باب خلق التوازن، ولكن عبر تجسيد البنية الأخرى توافقاً مع النتائج التي حصدها الجسد الأنثوي جرّاء هذه العلاقة مع الرجل. وهذا يحفّزنا على ربط هذا في مجال الفن بإعتباره صيرورة سلمية يرمي من خلالها الفنان تحقيق نظرته ورؤيته، ومن ثم تحقيق رؤياه لما هو موجود، ولما هو مستقبلي. وفي هذا نجد أن تحققات الأنثى الفنانة له نصيب كبير في هذا الحراك الذي بنى نظرته على متون متحركة ونامية تستثمر كل المعارف من أجل تحقيق صيرورة في جدار المعرفة. لعل فعل الفنانة (هناء مال الله) ينطوي على محاولة كبرى في السعي لمثل هذا المنحى. وذلك باستثمارها المعرفة لصالح الفن، عبر توسيع الرؤى والمخيال واستثمار الجدار ودلالاته، مستفيدة من تأملات وتحققات الفنان (شاكر حسن آل سعيد) ولكن باجتراحات أخرى تتماثل مع الجانب المعرفي المستقل لذات الفنان التي تحاول من خلاله الابتكار وليس الاحتماء بالظل الذي تركه من سبقها.

ولعل الفنانة (لمياء حسين) واحدة ممن مزج بين أنثويتها وقدرتها الفنية في تأمل الصيرورات الأخرى التي ساهمت في خلق صيرورة واحدة متجسدة في ـ الأنثى القلقة ـ والقلق هنا لا نعني به مرضاً عارضاً، وإنما هو نوع من المسعى لتحقيق الذات، عبر إشراكها في تواصل الوجود عامة. بمعنى السعي لتحقيق النوع وإعطائه وظيفة أخرى مماثلة للرجل. وهذا لا يتحقق ـ كما نفترضه في ذات الفنانة ـ إلاّ من خلال مراجعة نتائج الصراع، لا على مستواه المادي ـ الأذى الذي لحق بالجسد ـ بل من خلال المستوى الفلسفي خاصة والمعرفي بعامة. فنظرتنا إلى مكونات لوحات الفنانة على أنها تشكيلات تُدون ما جرى، ولا تغفل عما يتوجب حصوله. وهذا لا يتحقق إلاّ من خلال الشعرية التي اندرجت عليها الخطوط والألوان وتعاشقها مع بعض. فالفنانة معنية باستخدام الألوان ذات الخاصية المكتسبة من الحرق والتي تماثل طبيعة البيئة الصخرية، لتعبّر من خلالها عن معاني تخص علاقة الجسد بالوجود المادي الذي يُفضي إلى العلاقات العامة مع مكونات الوجود. إن الألوان والمقطّعات اللونية تتخذ لها اصطفاف، مشكلة جدارا يعكس ما هو مخبأ في الذات الأنثوية. كما وأنها تخلق منه نوعاً من المتحركات كما في جدار الرحم الأنثوي والحنين إليه. كذلك تجلّيات الكثافة اللونية ومحاولة العبور بواسطتها من الواقعي بإتجاه الأسطوري الذي يتمثل طبيعة المخيّال الفني الذي تمتلكه الفنانة. لذا نجدها في سعي لتشكيل مدونتها اللونية والخطية، وتشكيل جدارها، سواء على الجسد أو ضمن ـ الماحول ـ الذي يحيط به. إن الشروخ التي عليها الجسد، كذلك الشروخ التي عليها كادر اللوحة المكمل لها، يتناوب التعبير عن تشققات الوجود وتماثله لعكس المفارقة التي تركتها الأحداث المهمة والمؤثرة كالحروب، والإبادات الجماعية التي دونتها الذاكرة الفردية والجمعية. فالفنانة تخضع لمكون حاد الشفرة، لا يقترب إلاّ مع نتائج التخريب. وحصراً اهتمت بما هو ذي مساس بالجسد الأنثوي. نرى أن نتائج ما انطبع على نماذجها بخصوص الجسد، تخضع لمؤثرات عديدة، افتراضية وواقعية. وكلاهما يخضع لبنية التاريخ الذي خلق نوعا من الوعي بالصيرورة التي استلهمتها الفنانة لتكون بمثابة مجموعة من العلامات ذات البُعد الفلسفي والواقعي معاً. إن الألوان التي تشتغل في لوحات (لمياء) محدودة، لكن اشتقاقاتها متعددة. فالأحمر تنبثق منه درجات لونية من خلال المزج وتبيان صورة الحرق الذي يُعطي مسحة المعتق اللوني للّون والشكل المتمثل له. كذلك الأزرق الذي يميل في درجاته إلى الشذري والفاتح جداً لأنه يتمثل أيضاً رحم

الأم، وشفافية الجسد الأنثوي دون المؤثرات الأخرى. فاللون الشذري السماوي، يعكس النقاء الذي عليه الذات الأنثوية بإعتبارها محاورة للواقع، ومحاولة طرح مفاهيمها، ليس من خارج التجربة، وإنما من داخلها. مستعينة بالعلاقات الأسطورية بين الأشياء والأشكال. إن ما تعمل عليه الفنانة يتخذ له مستويات من التعبير. غير أن الجسد يبقى المركز في هذه الممارسة الإبداعية. إن الجسد في لوحاتها يعرض نوع الأذى الذي لحق به، كذلك نوع التماثل مع هذا الأذى الذي شكّل مصدراً لتصعيد صراع خفي، لا نرى منه سوى النتائج. لقد استعانت الفنانة بالكثافة اللونية ذات الصبغة الدالة على الألم، وحراك الجسد وسط منظومة قاهرة للذات التي يُظهرها الجسد العاري من كل ذنوبه. كأن الخطاب هنا يتركز في عكس النقاء للجسد، عبر تجسيد الأذى الذي لحق به. وبهذا نلحظ مستويات الرؤى والرؤيا التي تتواصل مع الذات في كونها لا تنقطع عن ترتيب ما هو مرتقب، فثمة ضوء في نهابة النفق، يتجاوب مع مكون الذات المتوحدة صوفياً مع الوجود. فإذا كانت الفنانة (هناء مال الله) تتخذ من الجدار مدونتها التي تعكس تأملات الأنثى، نرى الفنانة (لمياء) تتخذ من أجساد نماذجها في اللوحة جدارا. بمعنى تذهب مباشرة إلى ما انعكس عليه فعل آلة الأذى كالحروب والعلاقات الاجتماعية والسياسية والكونية بشكل عام، بينما عند (مال الله) تستخدم التورية في هذا. غير أني أرى أن الهم العام لدى الفنانتين واحد بإختلاف الوسائل والنظرات الفلسفية لمكون الوجود. لقد حققت الفنانة كثير من التوازن في التعبير عما تُفكر به، وعما هو خالق لإشكاليات الوجود. أرى أن اشتغال الفنانة يتم عبر المحاورة الفنية، والإنثيال الدائم في خلق نموذجها ـ اللوحة ـ ونماذجها ـ الجسد ـ. وبذلك نراها ترمي إلى خلق نوع من التعبير عن الجوّاني عبر ما هو ظاهر، ولكن في شيء من الرمزية لا الكشف المباشر. فالمشهد المتداخل، والذي يعكس أجساداً تتداخل في ما بينها يُظهر نوعاً من الطرد الأسطوري الذي يُحوّل كل المكونات في اللوحة إلى علاقات أسطورية ابتداء من حركة الأجساد، وليس انتهاء برموز أوراق الشجر، وحصراً أوراق شجر العنب لما لها من تأثير إخفاء العورة كما فعلت (حواء) جرّاء قضمها التفاحة، كما تقول الأسطورة. بمعنى تتخذ أنثى اللوحة ما يحجب مركز أنوثتها المخصِب للحياة، وهو المثلث الأنثوي. ولعل حالة العزلة عن العالم، أو ما يمكن التعبير عنه بالخلوة، يشكّل صيرورة مؤكدة بتكرارها على حالة التأمل في ما هو واقع ضمنه كأنثى ذات كيان مؤثر. وبهذا ترمي بذلك ـ كما نرى افتراضاً ـ أنه نوع من تحقيق الذات عبر فسحة من التأمل تسبق رد الفعل القائم جرّاء

أفعال كثيرة صادرة من جهات مختلفة، لعل الواقع الذي عاشته البيئة في كردستان خير دليل على شرعية مثل هذا الاستخدام. أما الحنين الذي رمت إليه الفنانة في واحدة من لوحاتها، فهو استجابة طبيعية يتمثلها الذهن على أنها الخلاص. وهي نوع من الحلم الذي يراود المرء في أشد مطبات الوجود، لا سيّما في محو الهوية، سواء ما يخص الهوية الذاتية كأنثى، أو الهوية القومية. لذا فقد كان الملاذ الأنقى لإختيار مخيّال الفنانة هو رحم الأم الذي بدا فيه النموذج لائذاً على عتبته بكل رضا، بينما انفتحت مداخل الرحم ضمن أطياف الشذري ودوائره المحددة بالأبيض النقي المشوب بالزرقة. فمخيّال (لمياء) واسع وذي حساسية مرهفة، حيث تمثل اللون الأكثر نقاء وحركة ونماء. فالقدرة على التخيّل تدفع بالمتخيّل لوطء المسافات الأكثر حساسية وغوراً للتعبير عن ذات اللحظة.

في لوحة أخرى تحت عنوان (رقصة الأوراق) تؤكد على ما اجترحناه أسطورياً في اشتغال الفنانة. فكادر اللوحة يُظهر جسداً أنثوياً وريح وأوراق متطايرة. لكن المهم فيها هو علاقة الأوراق بالجسد الأنثوي. فالريح جالبة وطاردة للمخصب، والأوراق مجللة للجسد بمياه مخصِبة، تذهب فيه بإتجاه العنفوان والتجدد. فالجسد كما يظهر في اللوحة، لا يتعامل مع أوراق الشجر المتطاير من خلال صدّها، وإنما عبر مداعبتها ومباركتها لمثل هذا المساس اللذيذ الذي يعوض عن الاستحمام والإرواء. فالجسد هنا يحاول التذرع بالطبيعة ومكوناتها ليعود مرة أخرى إلى الرحم الأول كما فعلت الفنانة في اللوحة السابقة (حنين العودة) واعتبار أن تلمس بدايات تكوين الوجود، والتعري في حاضنته الأولى يعني إعادة خلقها. بمعنى العودة إلى المخصِب الأول للوجود في الطبيعة ومكوناتها.

وهذا التصور القرائي ينطبق على لوحة أخرى، ظهرت فيها الأجساد متداخلة مع بعضها في سرد لوني وخطي، يُحيل إلى حركة تشكّل أسطوري واضح، مكللة برؤى شعرية، تكون مادتها التعبيرية الألوان المستحدثة من لون واحد بدرجات متفاوتة في التشكّل والتعبير. وهو اللون المنتمي إلى لحاء الشجر. فالفنانة تتعامل مع الألوان من خلال اشتقاقاتها. وهذا ما يمنح الرائي قدرة على قراءة اللوحة قراءة شعرية. فالتدرج نوع من سردية الشعر ـ إن جاز التعبير ـ وهو بالتالي متحقق إبداعي على صعيدي الشكل والآلية المستخدمة في انجاز اللوحة. يُضاف إلى ذلك القدرة على التمثل لكل

مكونات الذاكرة الفردية والجمعية، ثم التعامل مع الوجود المادي المتمثل بالقهر بأساليب تقترب من الشعرية في النفاذ إلى ذات الرائي عبر ذات الذي رأى واستلهم، ونعني به ذات الفنانة.

بين حرارة اللون وشذرية الأزرق

العلاقة بين الفن البصري ـ لوحة ونصاً ـ تتركز في صيرورة وحاضنة الأبوة أو التبعية للفن بشكل عام. فالفن هو بنية أنتجتها العائلة القديمة في حضارة وادي الرافدين، متجسدةً في ما تركته من إرث فكري وجمالي على الطين المشوي والنيء. تلك الألواح والـنُصب والـزقـورات والأبـراج وجـدران المعـابـد المزيـنـة بـالـرمـوز وصور الآلـهـة والنصوص المدونة ؛ كل هذا شكّل متون الذاكرة الطرية للفن العراقي والحاملة لعناصر التمثيل والمواكبة. سواء فيما يخص التقنية أم الحرفة أو الحراك الفكري القائم على سطحها. فالناظر المتفحص لنتاج (جواد سليم) مثلاً لا يختلف في الاستقراء لحظة عن الميل في نظرته إلى منتج الفنان (منعم فرات). فكلاهما ينهل من الإرث نفسه، مستعينا بالموهبة. لكن لكل منهما أسلوبه في التعبير. فالموهبة الفطرية تقود إلى الإبداع عبر اتساع الرؤى من خلال التجارب الشعبية التي يمارسها الفنان، كذلك عمل (سليم) على تصعيد وتيرة موهبته عبر التعلم، ومجاورة التقنية ـ العلمية ـ في صناعة الفن. من هذا نجد مع من يتصور في كون الملهم الأول للفنان هو المورث الذي جسّد كل مكونات الإنسان القديم الفكرية، وحدد كل ابتكارات الفن عبر العصور، وأنتج أسماء كان لها دور في تاريخ الفن والفكر. لذا نرى أن الاستعانة بالمنتج القديم عبر التاريخ من أجل الاستدلال على المنتج المعاصر ذي أهمية، لأنه في الأساس يربط بين الخاص والعام، بين وحدات كثيرة تباعدت بينها الأزمنة، غير أنها عقدت صلة جدلية دائمة بينها وبين الموروث عب ر التخاطر والتمثيل والتماثل. لا سيّما في مجال النحت والفن الزخرفي على سبيل المثال.

الفنانة العراقية (ساجدة المشايخي) استنبتت قيمة اللوحة أو الفخارية من خلال ما تشكّل في ذاكرتها من صور وأسس لفن العراق القديم. أرض الرافدين العريق والأصيل. فهي كما قال الناقد (محمد الجزائري) انتمت إلى مدرسة بغداد للفن الحديث روحا وقيافة مفردات. إذ وجدت نفسها وسط أقوى موجة للتجديد والتجسيد للواقع المعاش بكل تداخلاته ومستوياته واشتغاله على التعشيق بين ما هو قائم من رؤية وبين ما هو موروث، عبر نظرة موضوعية واعية للموروثات. كذلك مارست في حقل الفن خلال ظروف حساسة جداً وحاسمة، شكّلت علامة فارقة بالانتقال من مرحلة إلى أخرى. لذا

فـالاستـجـابـة هـنـا بـدت تسايـر الـواقـع بما هـو أكثر غـنـى وفـهـمـا لـلأصول والجذور. فالمشايخي استعانت بالتراث من خلال دراسة طبيعة الشكل الذي تركته لنا عصور ما قبل التاريخ. وبخاصة المادة الخام المشاعة، وهي الطين، لتخلق منه صلصالاً يُكيّف له مبنى للفكر والخيال. ثم تكيّفه كأداة ومادة مخلّقة نحو تجسيد بناها الفكرية. وبذلك تُعَد مع الكثير من الفنانين امتداداً لتاريخ فني عريق، ابتداء من الحفر على الطين والتدوين حتى استخدام النمط في الزخرفة وتوظيف الحرف في العصر الإسلامي والمعاصر.

لـقد استعـانت (ساجدة المشايـخي) بـالموروثـات الأولـى الـتـي وجدت ثمـة مـواصلـة جدلية في حراكها وتأثيراتها مع ما يناسب رؤيتها في خلق شكل فني معاصر. لهذا آثرت عدم مغادرة المعاصر. لكنها تشبثت بالتراث على نحو جدلي يستشرف المستقبل عبر تصورات أكثر حداثة ورسماً للمستقبل، أو استقبال ما يحدث. وبهذا الفعل أحدثت كثيراً من الموازنة بما كونته من جداريات احتوت هيأة الأشكال الموروثة. مقتربة من التمـاثيل والنُصب والأشكال الزخرفيـة. مستعينـة بـأكثر الألوان الزجـاجيـة تعبيرا وموازنة مع بعضها. مما يُعطي للشكل الموّظف طاقة تعبيرية واضحة. كذلك تُعطي للشكل الموّظف في الجدارية شيئا من التوائم الذي هو حالة تقترب من الهرموني الموسيقي، سواء كان ذلك في الألوان أو الخطوط أو الشكل المجسّد كاستكمال التماثيل والجرار والخزفيات. فهي تُكيّف مادة الطين لما هو مسوغ فكري وجمالي. وبهذا تمكّنت من التعبير عن متطلبات العصر برؤية ممزوجة وقادرة على تجسيد العلاقة الجدلية بين ما هو موروث وما هو معاصر.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن الفنانة لا تبتعد كثيراً عن روح اللوحة العراقية، وبالأخص البغدادية كنموذج مرئي وكظاهرة متمثلة في اللوحة، بل حافظت على خصائص مكوناتها من خلا ل قدرات اللوحة على التعبير، بما أضافته من نكهة محلية وشعبيـة. فـالمرأة فـي اللـوحـات هـي أشبـه بـنساء (جواد ونزيـهـة سليـم) فـهـنَّ يـبدون متشحات بالسواد ـ عصّابة الرأس والعباءة المؤطِرة للوجه الدائري الصافي ـ الذي يعكس الجمال الفطري الناصع والنقي. كذلك الرجال المتماسكين، الناظرين إلى الواقع بإندهاش وقوة. إذ تلعب الحركة واللون كعناصر أكثر تعبيرا عن جوّانية النماذج، ومن ثم ما عند الفنانة من تصورات ورؤى، لا سيّما اعتمادها على الأزرق الشذري والأحمر

الناري. وبهذا استجابت لما يعكسه اللونان، وما يتركانه من أثر. وبخاصة الأثر القدسي مع التكوينات الأخرى المأخوذة من واجهات ومحاريب المساجد والأضرحة. وهذا يشمل أيضاً استثمار الزخرفة والحرف العربي وتوظيفها لصالح المعاني وتحريكها، وتجسيد القدرة الذاتية والرغبة في الانعتاق الذي يمنح علامات مؤكدة لما هو جوّاني في النفس البشرية. والإتحاد مع الأزرق تتشكّل موازنة جدلية يُحدثها كل طرف على الآخر من تأثير ويصوغ ويبلور مشهداً جديداً، يختزل المشاهد بمؤثرات مباشرة نابعة من العلاقة بين الأشياء.

إن نماذجها من النساء تقترب من أعمال (سليم) لا لشيء سوى كونها تنتمي إلى الواقع، والواقع البغدادي حصرا. فقد يبدَوْنَ جزءاً من مهد عام يحتوي على مكونات ذات بنية شعبية ـ كما ذكرنا ـ تتعدد فيها الحركة بين شكل الحركة التي تقترب من فن الرقص للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر، أو أنهنَّ يحملنَّ النذور التي هي بطبيعة الحال غلة زراعية، متماشية مع المكون التاريخي للمرأة، كونها رائدة الاستقرار والثبات في الأرض، ومن ثم استثمارها من اجل إخصاب الحياة وتقديم العطاء والإنتاج المادي ـ الزراعة ـ التي أصبحت رمزاً لمشهد الأنثى في التاريخ. لقد عمدت الفنانة في لوحاتها هذه أن تستخدم الألوان المحايدة ـ الأحمر ومشتقاته، الأزرق وفيضه الروحي، والأخضر ودلالاته الإخصابية. كل هذا حاولت الفنانة أن تجسده من خلال نظرتها لفعل الألوان وتأثيراتها، في كونها تضع نصب عينيها الاشتقاق الذي تفرزه تلك الألوان بحيث تعطيها أشكالا لعبت من خلال سطوحها رموز هندسية دالة كالمثلث والمعين وشبه الدائرة. فيما حددت الشكل الإنساني الجمالي للمرأة، حيث ركّزت على رشاقة الجسد، وطول الرقبة وانفتاح الوجه الأنثوي المعبّر عن جمال الشكل والروح، بما أضفته الفنانة من ضوء على الوجوه، بحيث بدت أكثر بهجة وتفاؤلاً عبر نظراتها لزوايا متعددة من المشهد. فالعين تماثل عين المرأة السومرية في استدارتها وسعتها. كما وأنها حاولت تعشيق مشهد النساء في هذه اللوحة أو سواها بمشهد العباءة الشرقية والمعاصرة التي ترتدي المرأة، فجعلت من فيض توزعها على الجسد والرأس على شكل هالة من الهيبة والرزانة. حتى غدت في تشكلها ذات مسوح نفسي معتمد على التصورات والرؤى الشعبية للأزياء التي تتناسب مع البنية العامة للإنسان. معطيا لمفهوم ووظيفة الزيّ مفهوما سيسيولوجيا وأنثروبولوجيا تمكن من تجسيد حيثيات المستوى الفكري للأزياء في كونها لا تشتغل إلاّ على مستوى من التصور الفكري الذي

يمازج بين الموروث والمعاصرة، وإن كان هذا يتحقق من خلال إفراز الذاكرة الجمعية والفردية، ومن شحذ الذهن بشكل غير مباشر في مسألة يصلح او لا يصلح، ممكن أو غير ممكن. بمعنى الخضوع للعقل الجوّاني في التعامل مع مثل هذا الجانب من الحياة.

أما في مجال الزخرفة وجماليتها، فإن الفنانة حاولت أن تستقريء الأشكال الهندسية لما تضمره من دلالات كذلك الحرف العربي، لما ينطوي عليه من دلالات صوفية. فالمربع والأشكال الأخرى التي حاولت كسر نمطها، كانت جميعا معبرة عن تصورات وتأملات لها علاقة مع ذهنية المرأة ووجودها. فهذه الأشكال متحدة، رسمت جسد أنثوي، حاولت الفنانة تجسيد شكله بتجريد استعان بالممكنات الفنية والرموز كما ذكرنا.

إن لوحات وخزفيات وفخاريات (ساجدة المشايخي) تُشكّل علامة مضافة انبثقت من صُلب المدرسة البغدادية، لكنها بدت علامة أيضاً من خلال تشكّلها الذاتي، حيث امتازت باستقلاليتها في التعبير، بما سوغها أن تكون علامة إضافية شأنها شأن إضافات من سبقوها، خاصة الفنان (جواد سليم).

إن الجميع ارتبط بالواقع من خلال العين الفاحصة والموغلة في البعيد وصولاً إلى فن ما قبل التاريخ، حيث الجذر الأول للفن العراقي الأصيل.

ملحق لوحات الكتاب

عبدالرحمن وليد كحلو

نامق علي

ساجدة المشايخي

صالح النجار

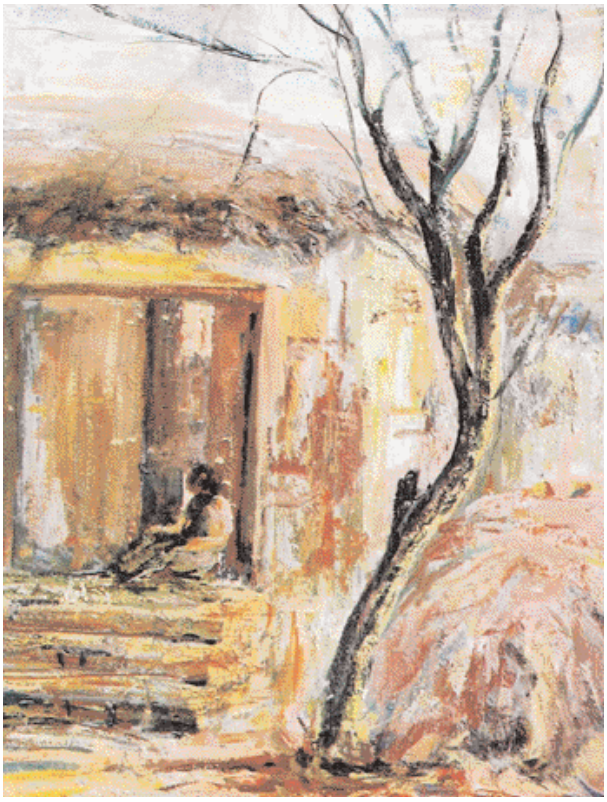
قادر میرخان

محمد حمه کاکه

عامر خليل

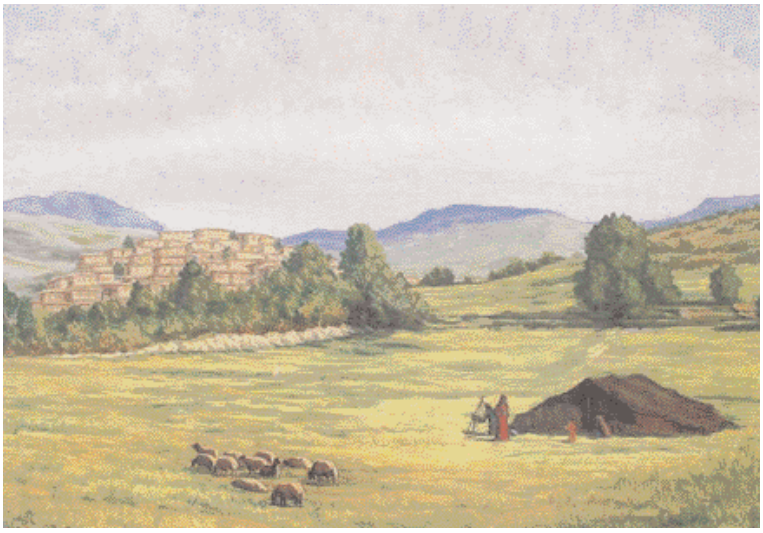
دارا حەمە

إسماعيل خياط



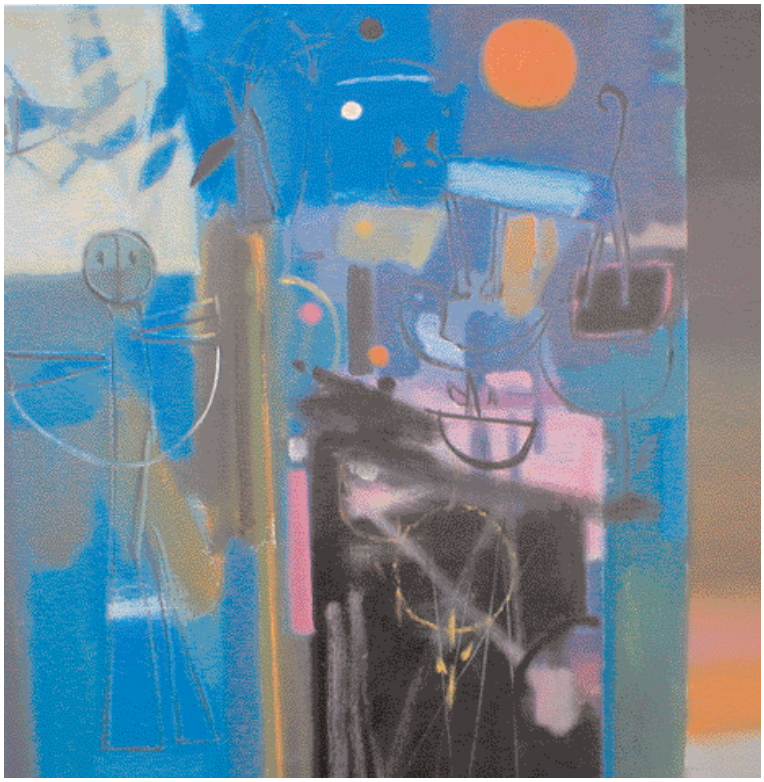
دلشاد

دارا محمود



سليمان شاكر

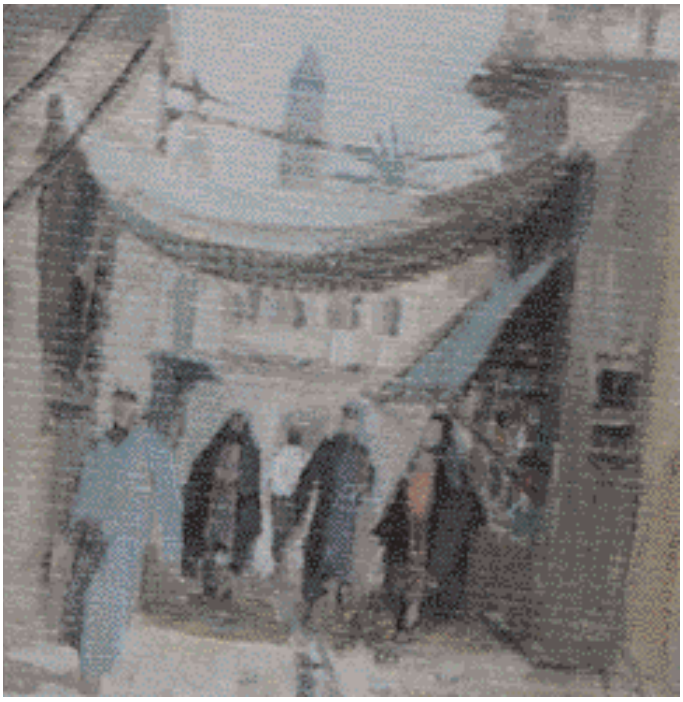
محمد عارف



عاصم عبدالأمير

فاضل ضامد

محمود عجمی



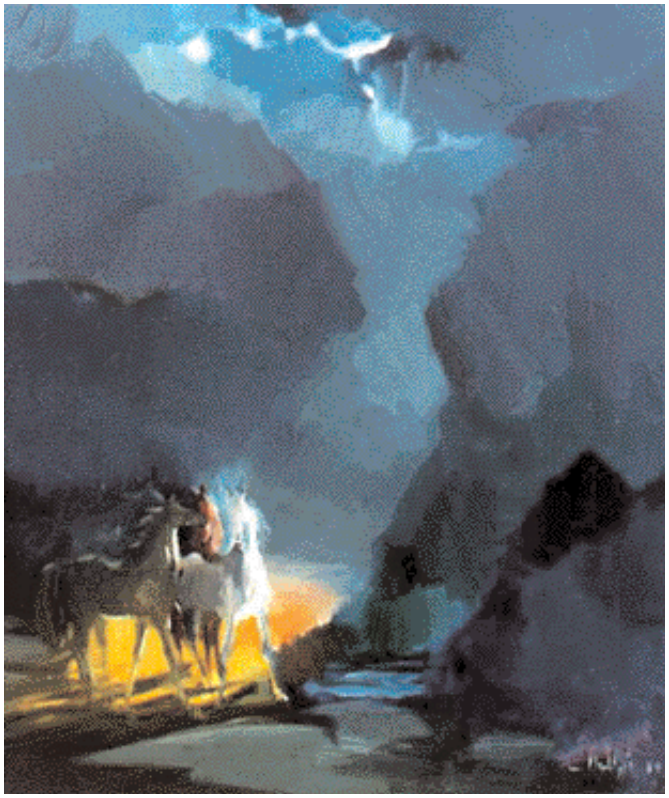
عبدالأمير علوان

عبدالحليم ياسر

إبراهيم حسين

شوقی موسی

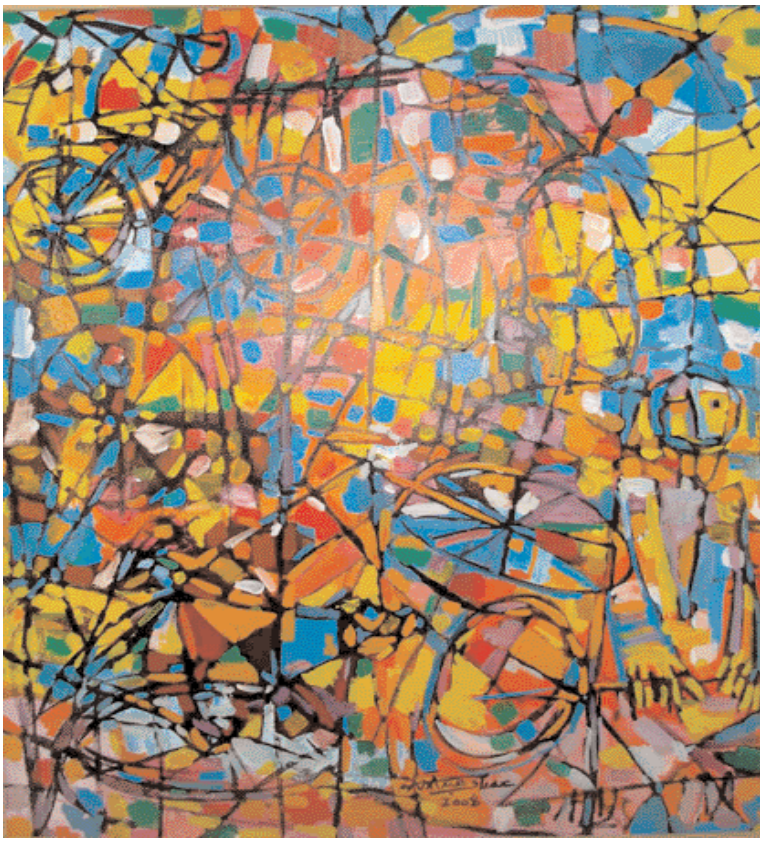
جواد سليم



حسين أبو المعالي

ساجدة المشايخي

عبدالقادر بخيت



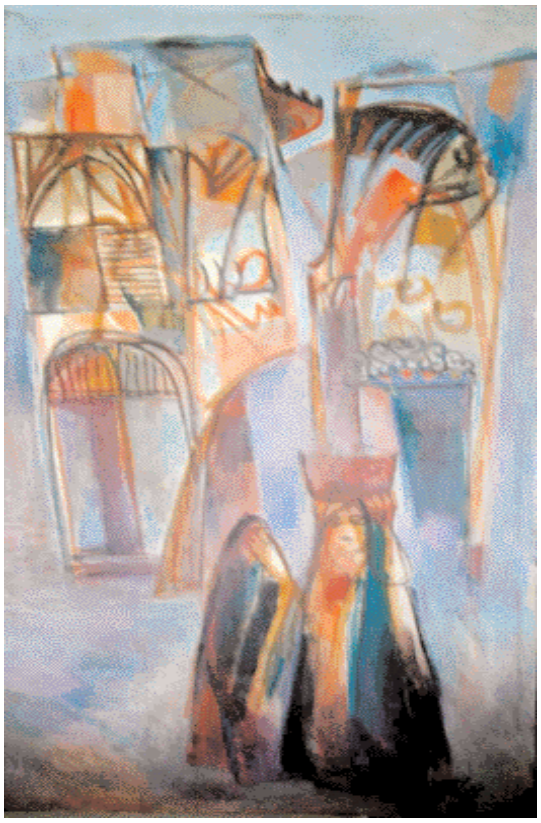
عصام عبدالإله

عايد ميران

علي كريم

فاضل طعمة

محمد جسوم



صاحب أحمد

صباح محيي الدين